איסורי חלאיים

איסורי כלאיים

וכי ניקפו מקצת הענפים, ואתה, זית היער, הורכבת במקומם ונתחברת לשורש הזית ולדשנו: אל־תתפאר על־הענפים, ואם־תתפאר, דע שאינך נושא את־השורש, כי אם־השורש הוא נושא אותך: וכי תאמר: הלא ניקפו הענפים למען אורכב אנוכי.

הברית החדשה, אגרת פולוס השליח אל־הרומיים, י״א: 17-19

התערוכה ״איסורי כלאיים״ מציעה מערך חשיבה רב־כיווני, המבקש להצביע על מציאויות תרבותיות מרובדות ומשתנות, הקוראות תיגר על תגיות זהות מעוגנות בזיכרון התרבותי הקולקטיבי. בתערוכה משתתפים אמנים שמוצאם מארצות ״המזרח התיכון״ (ישראל, פלסטין, עירק, טורקיה ואירן), העוסקים בעבודותיהם בסוגיות רלוונטיות למציאות הפוליטית והתרבותית הדינמית שבתוכה הם חיים. חלק מן העבודות נוצרו לקראת התערוכה, וכולן מציגות צמתים בין־תרבותיים, שבמסגרתם קבוצות שונות מאמצות סמלים מסוימים ונוטשות אחרים. המונח ״איסור כלאיים״, שמקורו במשנה, מתייחס לחמש מצוות ״לא תעשה״ המופיעות בתורה, ועוסקות באיסור לערב מין מן הצומח או מין מן החי בשאינו מינו.[1] מונח זה נשאל לצורך התערוכה כדי לציין שאלות הנובעות מסינתזות תרבותיות, מתוך הכרה כי תרבות לעולם אינה סטטית ואינה מתפתחת בנתיב קבוע אחד, בניגוד לפרקטיקה המודרניסטית של מיון ושל קִטלוג. בהקשר זה מעניין לציין כי התרגום הלועזי של המשנה למונח ״כלאיים״ הוא ״Forbidden Junction״ (״צומת אסור״)[2]

בהקשר של שיח הזהויות, אין ספק כי התניות תרבותיות הופכות להיות מושא חקירה כפרויקט מאורגן ומכוון, זאת מבלי להרחיב את הדיון בטיעון כי תרבות והיסטוריה מוּבְנות באופן רציונלי כדי לשרת אינטרסים פוליטיים. כל אחת מן העבודות בתערוכה מציגה תווית זהות אחת על פני אחרת, מדגישה ממד תרבותי מסוים, ומייצגת נקודה ספציפית בזמן, החומקת מן המרחב שאותו הגדיר הפרויקט האוריינטליסטי, ועם זאת מכירה במגבלות הראייה שלה עצמה. לעתים תכופות מכילים אמנים בעבודותיהם את החוויה ההיסטורית של עמם באופן חזותי,[3] על כן קריאה בעבודות אלה מסמנת את מורכבותו של הזיכרון הקולקטיבי־תרבותי, ומעלה על פני השטח את היחסים הדינמיים שבין דימוי־שפה־היסטוריה.

במקומות שונים בעולם, ובוודאי ביחס למזרח התיכון, הקטגוריות המקטלגות זהויות ותרבויות כפרקים נפרדים ואוטונומיים מתמוססות ומאותגרות, שהרי לא רק הניגוד בין ״מזרח״ ל״מערב״ מיטשטש, אלא אף מתחזקת מציאות תרבותית היברידית רבת־פנים.[4] הִשתנות מתמדת זו יש בה כדי לחזק את מהותה של תרבות ואת צביונה, ולאו דווקא לפגוע ב״אותנטיות״ שלה.

התערוכה ״איסורי כלאיים״ מבקשת להסתייג מן השיח המגנה כל השפעה מערבית על תרבויות מן המזרח, ולעמוד על העושר שמייצר מפגש בין־תרבותי ורב־תרבותי ״אסור״. אין בכך כדי לסתור את הטיעון כי לעתים תכופות ביטויים שונים של תרבויות מן המזרח בתחומי האמנות, האדריכלות ובתחומים נוספים נותרו כחלק מפרדיגמה של ניכוס סימנים, שנועדה, לכאורה, להנכיח את ה״מזרח״ כשווה, ובה בעת חיזקה את ההתעלמות ממנו.[5] חשוב לציין כי יותר משהקולוניאליזם והאימפריאליזם שיווקו אחידות (ממד ה״איסור״), הם הביאו להצפה של הכלאיים כאפשרות ולא רק כאיסור, אפשרות שהייתה נוכחת זמן רב לפני הפוסט־מודרניזם.

בהיעדר מינוח מקובל אחר, הגדרת האזור שבו פועלים האמנים המשתתפים בתערוכה בשם ״המזרח התיכון״, צופנת בחובה דמגוגיה טרמינולוגית מערבית. הגדרת ה״מזרח״ כ״קרוב״,

تهجينات ممنوعة

فان كان قد قطع بعض الأغصان، وأنت، زيتونة برية، طعمت فيها فصرت شريكا في أصل الزيتونة ودسمها فلا تفتخر على الأغصان وان افتخرت فأنت لست تحمل الأصل بل الأصل إياك يحمل فستقول قطعت الأغصان لأطعم أنا.

العهد الجديد، رسالة الرسول بولس إلى أهل روميه، الإصحاح 11، الفقرة من 17 - 19

معرض "تهجينات ممنوعة" يعرض نمط تفكير متعدد الاتجاهات هدفه الاستدلال إلى حقائق ثقافية متراصة ومتغيرة تتحدى مسميات معينة، متشابهة وراسخة في الذاكرة الثقافية الجماعية. يشارك بهذا المعرض فنانون من "الشرق الأوسط" (إسرائيل، فلسطين، العراق، تركيا وإيران) يتناولون في أعمالهم المعروضة مسائل تحاكي الواقع السياسي والثقافي المتحرك الذي يعيشون فيه. تم تجهيز جزء من تلك الأعمال خصيصا للمعرض، وجميع تلك الأعمال تعرض مفترقات "بين ثقافية"، تضم مجموعات مختلفة تتبنى كل منها رموزا معينة وتتخلى عن أخرى. مصطلح "تهجينات ممنوعة" مصدره "المشنا" ويدخل ضمن الوصايا الخمس من وصايا "لا تفعل" التي وردت في التوراة، ويمنع بموجبه دمج أي جنس من النبات أو الحيوان مع جنس غير جنسه.[1] تم طرح هذا المصطلح في هذا المعرض من أجل إلقاء الضوء على أسئلة تنبع من توليفات ثقافية، من خلال الاعتراف أن الثقافة لا تكون ثابتة ولا تتطور باتجاه ثابت واحد، على خلاف التعاطي الحداثوي للتنسيق والتصنيف. وبهذا الخصوص نجد من الضروري القول أن الترجمة الانكليزية للمشنا لمصطلح "تهجين" هو "Forbidden Junctions".[2]

فيما يتعلق بمسألة الهوية، لا شك بأن المشروطية الثقافية تتحول لتصبح موضع بحث كمشروع منظم وموجه، وذلك من دون توسيع النقاش على ادعاء أن الثقافة والتاريخ يخدمان بشكل منطقي المصالح السياسية. كل عمل من الأعمال المعروضة يعرض علامة هوية فوق أخرى ويشدد على بعد ثقافي معين، ويعرض نقطة خاصة بالوقت تتملص من النطاق الثقافي الذي عرفه المشروع الاستشراقي، ومع هذا يعترف بمعوقات رؤيته لنفسه. أحيانا يعرض الفنانون في أعمالهم تجربة تاريخ شعوبهم بشكل بصري،[3] وعلى هذا فان قراءة تلك الأعمال تشير إلى تعقيدات الذاكرة الجماعية ـ الثقافية، وتعرض العلاقات الديناميكية بين الصورة ـ اللغة ـ التاريخ.

في أماكن مختلفة من العالم، وبالتأكيد بما يتعلق بالشرق الأوسط، تتلاشى التصنيفات والمقولات التي تصنف مواضيع الهوية والثقافة كفصول منفصلة ومستقلة وتواجه تحديات، حيث أنه ليس فقط التضاد بين "الشرق" و "الغرب" يصبح مشوشا، بل إن هناك ثقافة هجينة، متعددة الأوجه،[4] تقوى وتتمكن. ذلك التغير المتلاحق ضروري من أجل تقوية وتعزيز ماهية الثقافة وهويتها، وليس الإضرار بـ "موثوقيتها".

يطالب معرض "تهجينات ممنوعة" بتجاوز الحديث الذي يشجب كل تأثير غربي على ثقافات الشرق، والتأكيد على القيمة الثقافية ـ الحضارية الكبيرة التي تنتج عن اللقاء البين-ثقافي والمتعدد الثقافات الـ "ممنوع". رغم ذلك لا يمكن دحض الادعاء القائل بأن هناك أحيانا مصطلحات مختلفة لثقافات من الشرق في مجالات الفنون، الهندسة المعمارية ومجالات أخرى والتي بقيت جزء من نموذج تملك الرموز، التي كانت مخصصة، على ما يبدو، لتعزيز وجود "الشرق" كمساو، وفي ذات الوقت عززت تجاهله.[5] من المهم الإشارة إلى أنه أكثر من تسويق الكولونيالية والإمبريالية لوحدة الصف (بُعد "المنع")، فقد قامتا بنشر التهجينات كإمكانية وليس كأمر ممنوع، هذه الإمكانية التي كانت بارزة في فترة ما قبل الحداثة.

כ"תיכון" או כ"רחוק" היא תמיד ביחס גיאוגרפי אל ה"מערב" כמרכז.[6] ה"מזרח", אותו אופק יחסי הנע ונד, כביכול, ביחס לארצות מרכז אירופה, הוכפף – בנפחה המוגבל של השפה – לתפישה אירופוצנטרית. וכך, הכתיבה על ה"מזרח" ניצבת בפני אתגרים פילולוגיים ומתודולוגיים רבים. על אף השימוש הנרחב בביטויים בינאריים, כמו "מזרח", "מזרחיות", "מזרחנות" ועוד, יש להעמיד בספק את עצם השימוש בהם.

בעשור האחרון פרסמו חוקרים, היסטוריונים ואוצרים מאירופה ומארצות הברית מחקרים לא מעטים על אמנות מן ה"מזרח התיכון", המעידים על התעניינות "מערבית" גוברת באסתטיקה המקומית ובתרבויות האזוריות.[7] ביחס למגמות אלו, התערוכה "איסורי כלאיים" מבקשת לנסות לפרק את התפישות הבינאריות בהקשר ליחסי "מזרח" ו"מערב", ולבטים רבים ליוו את אצירתה במרכז לאמנות, הנתמך על ידי גוף עירוני המתפקד כחלק אינטגרלי מעולם האמנות הכמו־מערבי של ישראל. המרחב הפיזי שבו מוצגת התערוכה מעמיד את כל העבודות תחת הקשר זה. נוכח הקולוניאליזם האירופי והלאומיות היהודית, הצגתה של תערוכה, העוסקת בזהותן של תרבויות "מזרחיות" במרחב הטריטוריאלי של ישראל, מעלה את שאלת היחסים הבין־תרבותיים בין קבוצות דומיננטיות מבחינה מספרית, צבאית או כלכלית לבין קבוצות מיעוט, ומצריכה, בהכרח, סיור לאורך גבולותיה המִשתנים והדמיוניים של ההמשגה ההיסטורית האזורית, הן המקומית־ציונית והן הפלסטינית. מדינת ישראל, האוחזת תחת נרטיב מודרניסטי בזהות לאומית מערבית ונוקטת טרמינולוגיה מערבית בתוך אזור הקרוי "המזרח התיכון", מייצרת בעצם קיומה שאלות מורכבות, בייחוד נוכח העובדה שרוב תושביה אינם ממוצא אירופי, אלא הם יהודים־ערבים ופלסטינים. בניגוד לנרטיב הציוני, ישראל לא באמת קמה "יש מאין".

זהו המקום להעיר הערה אישית: כאמן וכאוצר יהודי־ערבי, ששפת האמנות וההגות המערבית העכשווית היא לו שפת ביטוי, דומני כי דווקא חלל התצוגה המערבי מהווה פלטפורמה הכרחית לבחינת השניות הממדרת "מזרח" ו"מערב", "יהודי" ו"ערבי", "אשכנזי" ו"מזרחי". דומה כי זירת התנגשות זו מייצרת אפשרות לבחון באופן מרוכז ומחודד את ייצוגיו של השעטנז התרבותי. בכך מאתגרת התערוכה, המתייחסת באופן ביקורתי לאקזוטיזציה ולפולקלוריזציה של המזרח (ובמובנים מסוימים גם של המערב), את חלל התצוגה המערבי, ומשתמשת בו כבתיבת תהודה, המשתתפת במאבק על ייצוג חזותי כמאבק פוליטי. אין ספק כי החוויה ה"אסתטית" המודרניסטית יוצרת, לעתים תכופות, ניכור בין הצופה לבין המוצג לפניו. אולם יש להכיר גם ביתרונותיו של "החלל הלבן", שברגע שהצופה חודר אליו, הוא נוטה להתייחס ביראת כבוד לתכנים המוצגים בו.

אף שהעידן הפוסט־מודרני אִפשר לקולו של ה"אחר" (ה"שחור", ה"מזרחי", ה"הומו-לסבי" ועוד) להישמע, הוא גם חיזק את הדיכוטומיה שבין "המערבי הלבן" ה"נאור" לבין אותם "אחרים", ואִשרר את דפוסי ההתבוננות הקולוניאליסטיים, המוּבְנים, מטבע הדברים, גם בשפת האמנות. רבות נכתב על אודות האוריינט ה"מסתורי" ועל יחסו של המערב המְתַבְנֵת אותו והכופה עליו זהות "שחורה" ו"נחותה"; השיח הפוסט־קולוניאליסטי הפך להיות שכיח, כמעט נדוש, באקדמיה ובעולם האמנות העכשווית. אדוארד סעיד (Said) החיל את המושג "אוריינטליזם" על יחסי הגומלין שבין "מזרח" ל"מערב", מושג ביקורתי שהלך והתבסס בשלושת העשורים האחרונים. לדידו, הסטנדרטיזציה והסטריאוטיפיזציה התרבותית של "המזרח" חיזקו את אחיזת הדמוניזציה של האוריינט בעיניים מערביות.[8] ואכן, בעוד תרבויות שונות במערב ידעו לזהות תפישות שונות ומגוונות תחת המטרייה הקרויה "מערב", הרי בעיניהן ה"מזרח" נותר מקום אחיד וסטטי. אין לראות בפירוקו של המבט הקולוניאליסטי ניסיון להכחיש את קיומם של מרכיבים תרבותיים משותפים הנשענים על היסטוריה ארוכה בין תרבויות מחלקו של הגלובוס הקרוי בקהות "מזרח" וכאלה המשותפים לתרבויות הנמצאות ב"מערב". ואולם, מתוך הכרה בסכנה הטמונה בחיזוקן של אותן פרקטיקות מודרניסטיות, המפרידות בין "מזרח" ל"מערב" ומנציחות יחסי ניגוד הירככיים ביניהם, ובחיזוק סטריאוטיפים קיימים מנגד, מהלך כזה דורש זהירות יתרה.

بغياب مصطلحات فنية أخرى، تعريف المكان الذي ينشط فيه الفنانون المشاركون بالمعرض ب "الشرق الأوسط" يخفي غوغائية اصطلاحات فنية غربية. تعريفات "الشرق" كـ "قريب" أو "متوسط" أو "بعيد" دائما تؤخذ بالنسبة للبعد الجغرافي عن "الغرب" كنقطة ارتكاز.[6] الـ "شرق"، الأفق النسبي ذاته الذي يتحرك ويتنقل، وكأنه، بالنسبة لدول وسط أوروبا، أذعن ـ بالحجم المحدد للكلمة ـ لمفهوم دول وسط أوروبا. وبهذا فان الكتابة عن "الشرق" موجودة أمام تحديات لغوية ومنهجية كثيرة. على الرغم من الاستخدام الواسع لمصطلحات ثنائية، مثل "شرق" "استشراق" "مشرقية" وما إلى ذلك، يجب التشكيك بماهية وضرورة استخدام تلك المصطلحات.

خلال العقد الأخير قام باحثون، مؤرخون وقيمون من أوروبا والولايات المتحدة بنشر أبحاث ليست بالقليلة عن فنون من "الشرق المتوسط" تشير إلى مدى الاهتمام "الغربي" المتزايد بالفنون الجمالية المحلية والثقافات الإقليمية.[7] لهذا يطالب معرض "تهجينات ممنوعة" بتفكيك تلك المفاهيم الثنائية بما يتعلق بالعلاقة بين "الشرق" و "الغرب". رافق إقامة هذا المعرض في "مركز الفنون" المدعوم من قبل جهة بلدية تعمل كجزء لا يتجزأ من عالم الفن الشبيه بالغرب الموجود في إسرائيل الكثير من الجهد. الحيز الذي تعرض فيه كل تلك الأعمال المقدمة للمعرض يضعها في هذا السياق. يطرح وجود الروح الأوروبية الاستعمارية والقومية اليهودية والعرض، الذي يتناول هوية الثقافات "الشرقية" في الحيز الإقليمي لدولة إسرائيل، سؤالا عن العلاقة بين الثقافات بين مجموعات مهيمنة من ناحية العدد، من الناحية العسكرية أو الاقتصادية وبين مجموعات الأقليات، ويتطلب بالضرورة جولة على طول الحدود المتغيرة والمتخيلة للمفاهيم التاريخية والإقليمية التي تم وضعها، سواء المحلية ـ الصهيونية أو الفلسطينية. دولة إسرائيل تحتفظ تحت مسمى عصري سردي بطابع غربي وتنتهج نهجا غربيا داخل منطقة تسمى "الشرق الأوسط"، ذلك الأمر يطرح أسئلة مركبة، وخاصة حقيقة أن غالبية مواطنيها ليسوا من اليهود الأوربيين، إنما هم يهود ـ عرب أو فلسطينيون. بخلاف الرواية الصهيونية، إسرائيل لم تنشأ "من حيث لا ندري".

هذا هو المكان لطرح ملاحظة خاصة كفنان وكقيم على معارض يهودي ـ عربي، وهي أن اللغة الفنية والفلسفة الغربية العصرية ليست لغة تعبير، وذلك، باعتقادي، لأن فضاء النسق الغربي يشكل قالبا إلزاميا لاختبار وتحليل الثنائيات المنقسمة "شرق" و"غرب"، "يهودي" و "عربي"، "أشكنازي" أو "شرقي". وهذا يذكر بأن حلبة التضاد هذه تخلق إمكانية التحليل المركز لخصائص ذلك الخليط الثقافي ـ الحضاري. هنا يكمن تحدي هذا المعرض، الذي يتطرق بشكل ناقد لتغريب و"فلكلرة" الشرق (وبمفهوم معين، الغرب كذلك). حيز العرض الغربي المستخدم وكأنه صندوق تكبير صدى يشارك بالصراع من خلال العرض البصري كصراع سياسي. لا شك أن التجربة "الجمالية" العصرية تنتج، بين الحين والآخر، عزلة بين المشاهد وبين ما يعرض أمامه. ربما يجب الاعتراف أيضا بحسنات "الحيز الأبيض"، والذي حين يخترقه المشاهد يميل إلى التعامل بتقدير مع ما يعرض أمامه.

رغم أن حقبة ما بعد الحداثة أتاحت لصوت "الآخر" (الأسود، الشرقي، اللوطيين/ السحاقيات وغير ذلك) بأن يسمع، إلا أنها أيضا عززت عملية الفصل بين "الغربي الأبيض" "المتنور" وبين أولئك "الآخرين"، وأكدت أنماط المشاهدة الاستعمارية المفهومة أيضا بشكل طبيعي في لغة الفن. تم كتابة الكثير عن الشرق "الغامض" وعن علاقة الغرب، الذي يقولبه ويفرض عليه هوية "سوداء" و "وضيعة"، خطاب ما بعد الاستعمار تحول إلى خطاب مبتذل، وبال تقريبا، في الأكاديمية وفي عالم الفن المعاصر. استخدم ادوارد سعيد مصطلح "الاستشراق" للدلالة على العلاقات المتبادلة بين "الشرق" و "الغرب"، مصطلح نقدي تعزز خلال العقود الثلاث الأخيرة، حيث يقول إن التنميط الثقافي والأفكار المسبقة الثقافية الخاصة بالـ "شرق" عززت بدورها مفهوم شيطنة الشرق بعيون غربية.[8] في الواقع، بينما كانت ثقافات مختلفة في الغرب تحسن تمييز مفاهيم كثيرة ومتنوعة، تحت مظلة ما يسمى "الغرب"، فقد بقي "الشرق" بعيونهم مكانا واحدا وثابتا. لا يجب اعتبار تفكيك النظرة الاستعمارية محاولة لإنكار وجود مكونات ثقافية مشتركة، تستند إلى تاريخ علاقات طويلة بين ثقافات من جزء العالم المسمى،

הקריאות התרבותיות והאמנותיות, העולות מן המציאויות המשתקפות בעבודות המוצגות ב"איסורי כלאיים" הן דואליות ורבות־סתירות: אותם מרחבים "מערביים" ו"מזרחיים" הופכים פעמים רבות למרחבים קוהרנטיים, כאשר המצאתו של "מזרח" והמצאתו של "מערב" מהווים חלק ממערך איקונוגרפי כולל. במסגרת התערוכה, גם "תרבות העל" המערבית הופכת למושא חקירה, וגם המקומי מוצגת, לעתים, כהגמוני לא פחות מן ה"מודרניסטי".

• • •

מיצב הווידיאו של סכנדר קופטי **CFJ1** (College des Frères Jaffa) (1) מציג ארבעה גברים ערבים נוצרים שהתבגרו ביפו, ביניהם האמן עצמו. החוט המקשר ביניהם הוא עברם כתלמידים בבית הספר הצרפתי־נוצרי. המבנה הוקם בשנת 1882 במטרה להפיץ את התרבות הצרפתית ברחבי העולם. בית הספר המשיך לפעול בו, תוך התעקשות על מתכונת לימודים אירופית, למרות השינויים הדרמטיים שעברו על הקהילה שאותה הוא משרת: מלחמת 1948, גירוש חלק מן התושבים הפלסטיניים, כניסה של אוכלוסייה יהודית חדשה, הפעלת מערכת החינוך הישראלית והידלדלות האוכלוסייה הנוצרית בקרב החברה הפלסטינית בישראל. באמצעות השיחה שמנהלים ארבעת הגברים פורש קופטי את סיפורו של בית הספר מצד אחד כאי של יציבות, ומצד אחר כראי עכור המשקף את תהליכי השינוי שעברו על יפו ועל הקהילה הערבית־נוצרית.

גם עבודתו של האמן הפלסטיני סולימן מנסור מתייחסת למקומו של המיעוט הערבי־נוצרי בישראל. עבודת הווידיאו **המונדיאל במעלייה** (7) מדגימה כיצד קבוצת המיעוט הנוצרי מגבשת את זהותה התרבותית, זאת באמצעות תיעוד של תושבי הכפר מעלייה בזמן אליפות העולם בכדורגל. במהלך המונדיאל, תושביו הנוצרים של הכפר מגלים הזדהות עם קבוצות כדורגל בעיקר מן העולם ה"מערבי", ובהתאם תולים את דגלי הלאומים השונים וצובעים את פניהם ואת בתיהם בצבעים תואמים. בתוך כך, בולטים בהיעדרם דגלי ארצות המזרח התיכון, צפון אפריקה או מזרח אסיה. ייחודה של הקהילה הנוצרית־ערבית בישראל כמיעוט נוצרי בתוך מיעוט ערבי מעמידה במבחן את עמידותה של מדינת הלאום כתופעה תרבותית, ומעלה את הזיקה ההפכפכה שבין תרבות ללאום. מתוך פריזמה סוציוגרפית, קבוצות מיעוט רבות מנסות למצוא את מקומן במסגרת ה"זיכרון הקולקטיבי" הלאומי. הדבר בולט במיוחד בישראל, שבה החשיבה הממיינת ואכיפה של סדרים א־היברידיים הם לחם חוק.

הנוצרים בישראל ניצבים בפני שתי קבוצות "רוב", שלמולן הם "נושאים ונותנים" את זהותם: הישראלים־יהודים והערבים־מוסלמים. הגדרתם הלאומית־ערבית, ההיסטורית והגיאוגרפית משייכת את בני הקהילה אל העולם הערבי־מוסלמי בכללותו, ובעיקר אל הפלסטינים המוסלמים ואל ערביי ישראל המוסלמים. האִפיון וההגדרה של ההקשרים, שבהם מוטמעים מנהגים תרבותיים וחברתיים של קבוצת רוב על ידי קבוצות מיעוטים, היא משימה סבוכה, במיוחד כאשר בוחנים מיעוטים הנותנים ונושאים אל מול שתי קבוצות רוב.[9] על מנת לשמור על ייחודם ולהגן על זהותם, הנוצרים בישראל מגלים יחס דואלי כלפי שתי קבוצות הרוב שאליהן הם משתייכים: מצד אחד הם מעידים על רצון לאינטגרציה, במיוחד עם הרוב היהודי־ישראלי, ומצד אחר רווחת בקרבם מגמה ברורה של היפרדות, במיוחד מן הרוב המוסלמי־ערבי. רק בעיני אחוזים נמוכים

بشكل دامغ، "الشرق" والمشتركة مع ثقافات موجودة في "الغرب". وربما، كاعتراف بالخطر الكامن في تعزيز تلك المسوغات الحديثة، التي تفرق بين "الشرق" و "الغرب" وتكرس علاقات التضاد التراتبية بينهما، وتعزيز الأفكار المسبقة الموجودة، تلك الخطوة تستلزم الحذر الشديد.

النداءات الثقافية والفنية، التي تتصاعد من الحقائق المنعكسة من خلال الأعمال المعروضة ضمن معرض "تهجينات ممنوعة"، مزدوجة وتعج بالتناقضات: تلك الفضاءات "الغربية" و "الشرقية" تتحول، في مرات عديدة، الى فضاءات ملتحمة، حيث أن ابتكار "الشرق" وابتكار "الغرب" يشكلان جزء من شكل أيقوني عام. ضمن إطار المعرض، تتحول أيضا "الثقافة العظيمة" الغربية لموضوع بحث، وأيضا المحلية معروضة، أحيانا، كمهيمنة بشكل لا يقل عن "الحداثة".

• • •

عمل الفيديو الموقع باسم إسكندر قبطي **CFJ1** (College des Frères Jaffa) (1) يعرض أربعة رجال عرب مسيحيين ترعرعوا في يافا، من بينهم الفنان ذاته. الخيط الذي يربط بينهم جميعا هو ماضيهم كطلاب في المدرسة الفرنسية ـ المسيحية. أقيم المبنى عام 1882 بهدف نشر الثقافة الفرنسية في أرجاء العالم. استمر عمل تلك المدرسة، بإصرار على منهاج التعليم الأوروبي، رغم التغييرات الجوهرية التي حلت على الجمهور الذي كانت تخدمه المدرسة: حرب عام 1948، طرد جزء من المواطنين الفلسطينيين، دخول سكان يهود جدد، تفعيل جهاز التربية الإسرائيلي وانخفاض نسبة المسيحيين في المجتمع الفلسطيني داخل إسرائيل. من خلال الحوار الذي يدور بين الأربعة يسرد قبطي حكاية المدرسة من جهة كمكان ثبات، ومن جهة أخرى كمرآة معكرة تعكس التغيرات التي حلت على يافا وعلى الوسط العربي ـ المسيحي.

كذلك يتطرق العمل المقدم من قبل الفنان الفلسطيني سليمان منصور لموقع الأقلية ـ المسيحية في إسرائيل. العمل التصويري **المونديال في معليا** (7) يقدم نموذجا حول كيفية تشكيل مجموعة الأقلية المسيحية هويتها الثقافية، وذلك من خلال عمل توثيقي لسكان معليا في فترة كأس كرة القدم العالمي. خلال المونديال أظهر السكان المسيحيون في القرية تعاطفا مع فرق كرة القدم من العالم "الغربي"، ووفقا لذلك يقومون برفع الأعلام الوطنية المختلفة ويلونون وجوههم وبيوتهم بألوان مناسبة لذلك. في غضون ذلك، يبرز غياب أعلام دول الشرق الأوسط، شمال أفريقيا أو شرق آسيا. خاصية المجتمع العربي المسيحي في إسرائيل كأقلية مسيحية داخل أقلية عربية بمثابة اختبار وتحد لثبات دولة القومية كظاهرة ثقافية، وتعرض أيضا العلاقة المتقلبة بين القومية وبين الثقافة. من خلال منشور إحصاء اجتماعي، تحاول الكثير من الأقليات إيجاد مكان لها في "الذاكرة الجماعية" الوطنية. يجد هذا الأمر تعبيرا جيدا له في إسرائيل حيث التفكير التصنيفي وتنفيذ نظم غير تهجينية أمر شائع.

يواجه المسيحيون في إسرائيل مجموعتين من "الأكثرية" "تحملان وتعطيان" هويتهم: الإسرائيليين

מבין חברי הקהילה הנוצרית מופיעה אופציית ההיטמעות בקרב אחת הקבוצות כאלטרנטיבה אפשרית, והיחס לאפשרות זו הוא שלילי באותה מידה בהתייחס לשתי קבוצות הרוב. גם החברה היהודית וגם החברה המוסלמית אינן מצליחות להבין את הרבגוניות של קבוצת המיעוט הנוצרי, ואת צרכיה הדתיים, החברתיים והתרבותיים כקבוצה אתנית נבדלת; ואולם, חרף זאת הנוצרים מגלים עמדה פלורליסטית זהה כלפי שתי הקבוצות, ה"מערבית" כמו ה"מזרחית", ונוטים לקבל את שתיהן. מתוך עמדת "מיעוט בתוך מיעוט", ייתכן שלערבים הנוצרים בישראל אין אפשרות אלא לקבל ביתר סובלנות את עמדות הרוב השונות, ולגבש את זהותם מול קבוצות אלו.

מיצב הווידיאו של האמן הטורקי קוקן ארגון, **חתונה** (6), מתמודד עם שאלת הזיכרון התרבותי. במשך שמונה חודשים צילם האמן למעלה מארבעים טקסי נישואים של טורקים שהיגרו לברלין, קטעי תיעוד שאותם ערך שוב ושוב. העבודה מציגה את המידע התיעודי כראי תרבותי לפעולת שעתוק של מנהגים תרבותיים ממקום אחד למקום אחר. פריים אחר פריים, מרגע הביקור בסלון הכלות, יוצר האמן תיעוד מפוברק של התהליך המאפיין, כביכול, חתונה "טורקית" טיפוסית. כך לא זו בלבד שהוא מפרק ומנטרל קודים של מאפיינים תרבותיים בתרבות הטורקית, אלא הוא אף בונה מחדש את האופן שבו זהות באה לידי ביטוי מבעד לקודים משתנים של טקסים. קוקן ארגון נמנע מן המכשול האתנוגרפי (הקולוניאליסטי) כתוצר של הרומנטיזציה כלפי "מושא המחקר", וכך, בעורמה מחושבת, הוא יוצר נרטיב דמיוני מתעתע לעיניים זרות, ומעלה לבחינה מחודשת את הזיכרון התרבותי הקולקטיבי.

האמנית האירנית סולמז שהבאזי עוסקת במיצב הווידיאו **מותאם במיוחד עבורך** (9) בסטריאוטיפים תרבותיים ובהבניית הזהות החדשה של מעמד המתעשרים בעיר איסטנבול. המתעשרים החדשים בטורקיה עוברים בשנים האחרונות לבתים בשכונות מגורים יוקרתיות ומסוגרות ("קהילות מגודרות") בפרבריה היוקרתיים של העיר. הרעיון של קהילה מגודרת מקורו בקליפורניה, והוא בגדר תופעה מתעצמת במזרח התיכון. גם האדריכלים של אותן שכונות חדשות וגם דייריהן מפנטזים על "סדר חדש" ועל חיים נוחים ושקטים בניתוק מן העיר ומן האוכלוסייה המקומית. במסגרת המבנה המלאכותי של הקהילה המגודרת "נהנים" התושבים מאורח חיים סטרילי ומוגן כביכול. העבודה בוחנת כיצד בעלי הבתים החדשים שוקדים על רכישת זהות חדשה, הן כקבוצה והן כמעמד, בהיבדלם מן האוכלוסייה המקומית שאליה השתייכו טרם התעשרותם. המיצב כולל מסך טלוויזיה, ובו נראה דימוי וידיאו (וידיאו־סטיל) ממתחם מגודר, המזכיר סט של תפאורה הוליוודית. ברקע נשמעת אחת הנשים הגרות במתחם, המנמקת את בחירתה לגור בשכונה מעין זו לצורך שמירה על "מרחק ביטחון" מתושבי העיר. האישה שבה ומתארת את הקלות שבחיים מסוג זה, ומדברת על הפרקטיות שבהם, שכן אין צורך לצאת מן המתחם, שמודגש בו הדימוי המודרני הגלובלי־קוסמופוליטי המנוגד לדימוי הלוקלי. המגורים בקהילה מסוגרת הופכים לסמל סטטוס, ורוכשי הדירות בה קונים לעצמם גם מעמד חדש. בסמוך לטלוויזיה מוקרנת עבודת וידיאו הסורקת מִתחמים שונים של "קהילות מגודרות" ברחבי איסטנבול. ההפרדה האדריכלית, שבה המתעשרים החדשים מתכנסים במרחבים "בטוחים", מוצגת כפתרון ל"בעיית הביטחון" בעיר.

اليهود والعرب المسلمين. تعريفهم الوطني عربي. التاريخ والجغرافيا تجعلان طائفة المسيحيين تنتمي إلى العالم العربي الإسلامي بكل ما فيه، وخاصة الفلسطينيين المسلمين وعرب إسرائيل المسلمين. الوصف والتعريف للعلاقات التي يتم خلالها تغلغل عادات ثقافية واجتماعية خاصة بالأغلبية لدى الأقليات أمر معقد للغاية، وخاصة عند الحديث عن أقليات تواجه مجموعتين من الأغلبية.[9] يعمد المسيحيون في إسرائيل، حفاظا على هويتهم وتميزهم، للتعامل المزدوج مع جماعتي الأكثرية اللتين ينتمون إليهما. من ناحية يعبرون عن رغبتهم بالتوحد، وخاصة مع الأكثرية اليهودية ومن ناحية أخرى هنالك ميل واضح لدى جزء كبير بالانفصال، وتحديدا عن الأكثرية العربية المسلمة. فقط لدى نسبة قليلة، من أفراد الطائفة المسيحية، يظهر احتمال الاندماج داخل واحدة من المجموعات كخيار متاح، والتعامل مع هذه الإمكانية هو سلبي جدا فيما يتعلق بمجموعتي الأكثرية، بالقدر ذاته. المجتمع اليهودي والمجتمع العربي لا يمكنهما فهم ذلك التنوع الموجود لدى الأقلية المسيحية، واحتياجاتها الدينية، الاجتماعية والثقافية كجماعة اثنية معزولة، وربما لذلك السبب يظهر المسيحيون تعددية تجاه المجتمعين، "الغربي" كما "الشرقي"، ويميلون لتقبل المجتمعين. من موقف "أقلية داخل أقلية"، ربما ليس لدى العرب المسيحيين في إسرائيل خيار إلا أن يتقبلوا، بكل صبر، مواقف الأكثرية المختلفة، وتشكيل هويتهم أمام تلك المجموعات.

الفيديو التركيبي للفنان التركي كوكن إرغون بعنوان **زفاف** (6) يتطرق لمسألة الذاكرة الثقافية. طوال ثمانية أشهر قام الفنان بتصوير أكثر من أربعين حفل زفاف لأتراك هاجروا إلى برلين، مقاطع توثيقية قام بمعالجتها، فنيا، مرارا وتكرارا. ذلك العمل يعرض المعلومات التوثيقية كمرآة ثقافية لعملية نسخ التقاليد الثقافية من مكان إلى مكان. لقطة بعد لقطة، من لحظة زيارة صالونات العرائس، يبدع الفنان توثيقا مفبركا لتلك العملية، المعرفة على أنها "زفاف تركي" نموذجي. لا يفكك ويحيد خصائص ثقافية خاصة بالمجتمع التركي فقط، بل يبني من جديد الشكل الذي فيه يتم التعبير عن الهوية من خلال نظم متغيرة لحفلات الزفاف تلك. تجاوز كوكن إرغون حاجز العرق البشري (الاستعماري) بتأثير رومانسية "موضوع البحث"، وهكذا، ببراعة مدروسة، يقوم بإبداع رواية خيالية مضللة لأعين الأغراب، ويطرح موضوع الذاكرة الثقافية الجماعية للبحث من جديد.

تتناول الفنانة الإيرانية سولماز شاهبازي في الفيديو التركيبي **تم إعداد هذا من أجلك خصيصا** (9) موضوع الأفكار المسبقة الثقافية حول تشكيل الهوية الجديدة لطبقة الأثرياء الجدد في مدينة اسطنبول. بدأ الأثرياء الجدد في تركيا في السنوات الأخيرة ينتقلون إلى بيوت في أحياء فاخرة تحيطها أسوار ("مجتمعات مسورة") في ضواحي المدينة الفاخرة. مصدر فكرة "المجتمع المسور" من كاليفورنيا، وتلك ظاهرة تتعاظم في الشرق الأوسط. يتحدث المصممون المعماريون مثل نزلاء تلك البيوت أنفسهم عن "ترتيب جديد" وعن حياة هادئة ومريحة بعيدا عن المدينة وعن المجتمع المحلي. داخل إطار المبنى الزائف للجماعة المسورة "يتمتع" أولئك السكان بحياة نظيفة وآمنة بقدر الإمكان. يظهر ذلك العمل

3

הפרויקט Decolonizing Architecture הוא פרי עבודה של משרד האדריכלות Architectural Studio, בניהולם של סנדי הילל מפלסטין, אלסנדרו פטי מאיטליה ואייל ויצמן מישראל, הפועל בבית לחם ובלונדון. בתערוכה הנוכחית מוצג תיעוד וידיאו סטריאוסקופי מתוך הפרויקט, **Future Architecture: Psagot/ElBireh** (5), ובו מציעים האדריכלים ארמין לינק, פרנצסקו מאטוצי ורנאטו רינלדי לעשות שימוש חדש בהתנחלויות ובבסיסים צבאיים ישראליים שפונו משטחי הרשות הפלסטינית. הפרויקט משתמש בשפת האדריכלות ככלי לביטוי הממד המרחבי של תהליך ה"דה־קולוניזציה" ("שחרור" מושבות). בשתי עבודות וידיאו נפרדות הם מתייחסים לשני אתרים שונים: להתנחלות פסגות, שהוקמה ביולי 1981 כחלק ממערך ה"פיצויים" למפוני ימית מסיני, ולבסיס צבאי (Oush Grab) השוכן בסמוך לבית צחור, שצה"ל פינה בחודש מאי 2006. ההתנחלות פסגות נבחרה כ"מעבדת ניסוי" ראשונה להמרה ארכיטקטונית. בהתנחלות מתגוררים 1,700 תושבים, בעיקר יהודים־אמריקניים, והיא נבחרה בשל מיקומה האסטרטגי במרחב על ראש גבעה, המתנשאת לגובה 900 מטרים וחולשת על האזור. בטרם נכבש האזור על ידי ישראל בשנת 1967 יועדה הגבעה לבניית אתר נופש לתיירים. האדריכלים מכירים בעובדה שההתנחלויות הן אחד מהיבטיה הכואבים של השליטה הישראלית, אך נקודת המוצא של הצעתם לא נועדה למצוא פתרון לדרישות הצדדים. כיוון שכך, נשמר מרחק מן המינוחים שבהם נוהגים להשתמש בשיח הפוליטי כדי למצוא "פתרון" לסכסוך הישראלי־פלסטיני. השימוש במונח "דה-קולוניזציה" אינו מציין העברה כפויה של תושבים ושל קהילות ממקום למקום, אלא נועד להציע התערבות פיזית במרחב, בהסכמה, התערבות העתידה ליצור אופקים חדשים לשינוי, ובמסגרתה יוכלו להשתלב תושבים פלסטינים ויהודים. עבודת הווידיאו השנייה מתייחסת, כאמור, לפרויקט שכבר בוצע בשטח. הבסיס הצבאי לשעבר הוקם בכניסה הצפונית לעיר הפלסטינית בית צחור, הסמוכה לבית לחם, בתקופה המנדטורית. בין השנים 1948-1967 שימש כבסיס של הצבא הירדני, ובשנים 1967־2006 - כבסיס צה"ל. פינוי הבסיס מחיילים ישראליים היה מהיר, באישון ליל, ועם בוקר נכנסו לתוכו התושבים הפלסטינים ורוקנו אותו מן הציוד הנותר. במסגרת הסכם הפינוי עם הרשות הפלסטינית הוחלט שהמקום לא יהפוך לבסיס משטרה, אלא יועבר לניהולה של הרשות המוניציפאלית של בית צחור וישמש כמרחב ציבורי. וכך, תכנית המתאר החדשה לסביבת הבסיס כוללת הקמה עתידית של שכונת מגורים, של בית חולים של ופארק ציבורי בשיפולי ההר. באתר כבר הוקמו גן משחקים לילדים, מסעדה וגן אירועים פתוח, ואלו מהווים דוגמה להמרה הפונקציונלית של המתחם והתאמתו לצרכיה של הקהילה הפלסטינית המקומית.

האמן העירקי, וואפה בילאל, מציג בתערוכה את **סדרת האפר** (2), מחזור תצלומים של דגם מיניאטורי שבנה, המתחקה אחר תצלומים שתיעדו את הריסות בגדד בעקבות המלחמה בעירק ופורסמו באינטרנט. במרכז תצלומיו של בילאל, בינות להריסות ביתו של סדאם חוסיין, ניצב כיסא, שכדוגמתו ניתן למצוא גם בארמונות אירופה. על גבי הדגם פוזרו 21 גרם של אפר אנושי מעורבב באפר אורגני. התצלומים, המתעדים את בניית המודל המשוחזר, חוקרים את השפעת חורבן החללים הביתיים, שהופקעו מנחלת הפרט לאחר חשיפתם באמצעי התקשורת ומצביעים על הפעולה האלימה שהתחוללה בהם. בילאל בוחן את הניכור שיוצרת שפת האמנות בכלל, ושפת הצילום בפרט, ומצביע על קהות החושים של המתבוננים בתצלומי זוועה נוכח כמותם העצומה. פעולת השִחזור חוזרת ומקרבת את הצופה לאינטימיות של חדרים אלו במקביל לחשיפת הזוועה שהתרחשה בהם. החללים משמשים תזכורת סימבולית לדיכוי הכרוך בסכסוכים פוליטיים ובדיכוטומיות תרבותית, דוגמת משנתו של ג'ורג' בוש, שחילקה את העולם לאלו המשתייכים ל"ציר הרשע" ולאלו שאינם משתייכים אליו. לדברי בילאל, פליט עירקי המתגורר בארצות הברית, התצלומים מייצגים את ניסיונו למצוא היגיון בהרס שנוצר מהתנגשויות תרבותיות, ולשמר את היופי האצור ברגע שלאחר הסערה, משנסתיימה הפעולה האלימה, והאפר שוקע.

עבודתה של האמנית הפלסטינית, רים דעאס, **זמן קצר בעירק** (8), מורכבת מסריקה של אלבום תצלומים שנוצרו על ידי שני תיירים הרפתקניים אשר, ערב פלישת צבא ארצות הברית

دأب مالكي البيوت الجديدة للحصول على هوية جديدة، كجماعة وكطبقة، باختلافهم عن المجتمع المحلي الذي كانوا ينتمون إليه قبل أن يصبحوا أثرياء. يتضمن الفيديو التركيبي شاشة تلفزيونية وفيه تظهر صورة فيديو "ستايل فيديو" من مكان مسور، يذكر بديكورات أفلام هوليود. في الخلفية نسمع صوت امرأة من الذين يسكنون في تلك المنطقة تفسر السبب الذي دعاها للسكن في مثل ذلك الحي، من أجل الحفاظ على "مسافة آمنة" من سكان المدينة. تعود المرأة لتشرح عن الراحة والسهولة في مثل ذلك النوع من الحياة، وتشرح كم هي عملية تلك الحياة، بحيث لا حاجة للخروج من إطار تلك المنطقة الآمنة والتي يشدد فيها على الشكل العصري العالمي الذي يخالف النمط المحلي. السكن ضمن جماعة منغلقة ينظر إليه كأنه حالة راقية، وأولئك الذين يشترون شققا في تلك الأماكن يحصلون بذلك على منزلة رفيعة أيضا. إلى جانب التلفزيون يتم عرض عمل فيديو يلقي الضوء على مواقع مختلفة تتواجد فيها مثل تلك "المجتمعات المسورة" في أنحاء اسطنبول. الفصل المعماري، والذي يتمثل بسكن الأغنياء الجدد داخل "مناطق آمنة" يقدم كحل لـ "مشكلة الأمن" في المدينة.

مشروع Decolonizing Architecture هو نتاج عمل مكتب الهندسة المعمارية Architectural Studio الذي يعمل تحت إدارة ساندي هلال من فلسطين، أليساندرو بيتي من ايطاليا وإيال وايزمان من إسرائيل والذي ينشط في بيت لحم وفي لندن. في المعرض الحالي معروض توثيق فيديو مجسامي (استريوسكوبي) من مشروع: **Future Architecture - Psagot/ElBireh** (5) والذي يقترح فيه المهندسون آرمين لينك، فرانشيسكو ماتوتسي وريناتو رينالدي العمل على استخدام المستوطنات ومعسكرات الجيش التي تم إخلاؤها من مناطق الحكم الفلسطيني بشكل آخر. يستخدم المشروع لغة الهندسة المعمارية كأداة للتعبير عن البعد المكاني لعملية التحرر من الاستعمار. في عرضي فيديو منفصلين يتطرقون لموقعين مختلفين: مستعمرة "بسغوت" التي أقيمت في تموز من العام 1981 كجزء من عملية "التعويض" التي قدمت لمن تم إخلاءهم من "ياميت" في سيناء، ومعسكر الجيش Oush Grab الذي كان موجودا قرب بيت ساحور، والذي قام الجيش بإخلائه في أيار من العام 2006. تم اختيار "مستعمرة بسغوت" لتكون بمثابة "مختبر التجارب" الأول للتغيير المعماري. يسكن في المستعمرة 1700 شخص، وبالتحديد يهود أمريكيين، وقد وقع الاختيار عليها بسبب موقعها الاستراتيجي في منطقة فوق تلة ترتفع 900 م وتسيطر على المنطقة. قبل احتلال إسرائيل المنطقة عام 1967 كان من المفترض أن يقام على التل موقع سياحي للاستجمام. يقر المهندسون المعماريون بحقيقة أن المستعمرات أحد الأوجه المؤلمة للسيطرة الإسرائيلية، ولكن نقطة الانطلاق لاقتراحهم لم تكن إيجاد حل لمتطلبات أي جهة، وهكذا تم الابتعاد عن المصطلحات التي يستخدمها الجانبان للوصول إلى "حل" للصراع الإسرائيلي الفلسطيني. استخدام المصطلح "التحرر من الاستعمار" ليست ماهيته عملية نقل إلزامية للسكان من مكان إلى مكان، بل طرح موضوع الاختلاط في الحيز ذاته، بالتوافق، الاختلاط الذي من شأنه خلق آفاق جديدة للتغيير، ويمكن ضمنها، للفلسطينيين واليهود أن يتشاركوا. عمل الفيديو الثاني يتطرق ، كما سبق أن ذكر، إلى مشروع تم تنفيذه على الأرض. تم بناء المعسكر عند المدخل الشمالي للمدينة الفلسطينية "بيت ساحور" القريبة من بيت لحم، في فترة الانتداب البريطاني. بين السنوات 1948 ـ 1967 تم استخدام المعسكر كقاعدة عسكرية أردنية، وبين الأعوام 1967 ـ 2006 كقاعدة عسكرية للجيش الإسرائيلي. إخلاء المعسكر من الجنود الإسرائيليين تم بسرعة في منتصف الليل، وفي الصباح الباكر دخله السكان الفلسطينيون وقاموا بإخلائه من الداخل مما بقي فيه من معدات. بموجب الاتفاق مع السلطات الفلسطينية تقرر ألا يحل مكان المعسكر مقر للشرطة، بل أن يتم نقل إدارته إلى السلطة البلدية في بيت ساحور ليستخدم للأغراض الجماهيرية. وهكذا، تضمنت الخارطة الهيكلية الجديدة لمحيط المعسكر إقامة حي سكني، مستشفى، منتزه عام، عند أسفل الجبل. تم في الموقع بناء باحة لعب للأطفال، مطعم ومنتزه مفتوح، وكل تلك تشكل نموذجا لعملية الاستبدال والتغيير الفعالة للحيز وملاءمته لاحتياجات المجتمع الفلسطيني المحلي.

يقدم الفنان العراقي وفاء بلال في مجموعته **متتالية الرماد** (2) صورا متكررة تمثل نماذج منمنمة قام ببنائها، وهي تحاكي الصور التي وثقت دمار بغداد بعد الحرب على العراق والتي تم نشرها عبر الانترنت. في وسط صور بلال تلك صور دمار بيت صدام حسين ويتوسط ذلك كرسي، يمكن إيجاد مثيل له في قصور أوروبا. وعلى ذلك النموذج تم نثر 21 غرام من الرماد البشري مخلوط برماد عضوي. الصور التي توثق بناء النموذج المستحدث تبحث بتأثير دمار فضاءات البيوت، التي تمت مصادرتها من ملكية الفرد بعد كشفها من قبل وسائل الإعلام وتدل على العمل المشين الذي وقع بحقها. يختبر بلال الانسلاب الذي تسببه لغة الفن عموما، ولغة التصوير تحديدا، وعدم المبالاة من قبل الأشخاص الذين يتأملون الصور، رغم كميتها الكبيرة. عملية التكرار تعود وتقرب المشاهد من خصوصية الغرف مع الكشف عما حدث فيها من أشياء مريعة. تلك الفضاءات تشكل ذاكرة رمزية للقمع الذي يتضمن خلافات سياسية وانقسام ثقافي، ومثال على ذلك مفهوم جورج بوش، الذي قسم العالم إما مع "محور الشر" أو من ليسوا مع "محور الشر". وفق كلام بلال، لاجىء عراقي يسكن في الولايات المتحدة، تمثل الصور محاولته لإيجاد منطق بالدمار الذي نجم عن صراع الحضارات، والحفاظ على الجمال الكامن في اللحظة التي تلي العاصفة، عندما انتهت العملية الوحشية وترسب الرماد.

العمل المقدم من قبل الفنانة الفلسطينية ريم دعاس **فترة قصيرة في العراق** (8) مركب من عملية مسح لألبوم صور تم جمعه من قبل سائحين مغامرين واللذين، في ليلة اجتياح قوات الولايات المتحدة الأمريكية وحلفائها في آذار من العام 2003، انطلقا من شرق مدينة القدس بسيارتهما إلى العراق. وثق

4

ובנות בריתה במרץ 2003, נסעו במכוניתם ממזרח ירושלים לעירק. ה״תיירים״ תיעדו את תקופת השקט בעירק לפני שזו הפכה לזיכרון רחוק, כאשר חזונם הקולוניאליסטי של הניאו־קונסרבטיבים באמריקה התחלף ביקיצה אל תוך סיוט. התמונות, שצולמו באופן מודע ואירוני, משחזרות את הנוהג התיירותי להצטלם על רקע אתרים ידועים. פרקטיקה זו החלה בשלהי המאה התשע־עשרה, כאשר תיירים אירופיים החלו לצאת את גבולות היבשת. השניים תיעדו את הנזק שנגרם בעקבות הפלישה, בעת שניתן היה להסתובב ללא מגבלות, לצלם ברחובות הריקים ולבקר באתרים שנסגרו מאוחר יותר בפני עיתונאים. שני ה״תיירים״ התערו בין החיילים האמריקניים, שלא חששו מעדשת המצלמה ולא ייחסו לנוכחותם חשיבות יוצאת דופן. ללא שיקולי קומפוזיציה, תאורה או היבטים טכניים הוקדשה עיקר תשומת לִבם להעברת רשמיהם, ונקודת מבטם כוונה לתיעוד המתרחש. תחושת האירוניה שמייצרת עבודה זו ותחושת ההזרה לתפישה המקובלת של הצגת תצלומים בגלריה מעצימות את מושא ההוראה של התצלומים ואת הזוועה שהם חושפים.

המיצב **שכונה** (10) של האמן הישראלי אלי פטל מעלה את שאלת היחס בין הדימוי לבין המציאות שאותה הוא מייצג. המיצב מורכב מתצלום צבע מטופל דיגיטלית משנת 2005 ומעבודת וידיאו שנוצרה שלוש שנים מאוחר יותר, לקראת התערוכה. התצלום והווידיאו מראים שיכון שנבנה בשנת 1954 בשכונת רמת השקמה שבעיר רמת גן, ובו שוכנו יושבי מעברות סלמה, חיריה וסקיה, יהודים יוצאי תימן. במסגרת פרויקט שיקום שכונות, נתלה בשנת 1977 שלט על גבי הבניין, המפרט את התוכנית הארכיטקטונית השיקומית המיועדת לשכונה, ושלט זה נותר על כנו כראָיה לכישלון המהדהד של הפרויקט. הפער בין מציאות ההזנחה לבין ההבטחה הדהויה מודגש לנוכח מצבו הרעוע של השלט. בתצלום משתמש פטל בשלט כבפַלטת ציירים: הוא דוגם ממנו צבעים בתוכנת פוטושופ, ומוסיף על גבי הבניין עצים ושמים. עבודת הווידיאו הסמוכה, מציגה את אותו פריים של השיכון בהווה, משחזרת את תצלום הסטילס ללא התוספות שצייר האמן במחשב. בעבודה זו מתייחס פטל למספר מרחבים: המרחב הטריטוריאלי של איזור מגורים, המקבילה האדריכלית לשיכונים בחולון, הנגלים מבעד לקיר הזכוכית בגלריה; המרחב המוזיאלי כמייצגו של הנרטיב האמנותי המערבי; המרחב שבו מוצגת התערוכה, המבקשת למוסס ייצוגים תרבותיים דיכוטומיים, וכן המרחב שבין תצלום־מציאות-צופה. תוך מעקב אחר ציר זמן של אתר יחיד, המיצב **שכונה** מבקש להדגיש פעולות כמו שכפול, שיקום, שיחזור, העצמה, התערבות והתנגדות כמושגים וככוחות זהים וסותרים העולים הן מתוך העיסוק בהיסטורי/פוליטי והן מן האקט האמנותי.

עבודת הסאונד **עולמים** (4) של האמן הישראלי, ז׳וזף דדון, מבקשת לכונן מרחב מוזיקלי חלופי, המעיד על התנגדות לקטלוג הגס של סגנונות מוזיקליים שונים כ״מוזיקה מזרחית״. בהקשר המקומי-ישראלי, תהליך הדה-ערביזציה חל על כל המנגנונים החברתיים והאמנותיים, ובא לידי ביטוי גם בהדרתה של המוזיקה ה״מזרחית״ מן הנרטיב התרבותי הדומיננטי בישראל כחלק מפרויקט הדרתה של השפה הערבית (״שפת אויב״) לטובת העברית ה״מתמערבת״. דדון קורא תיגר על מגמה זו, ומשלב ביצירתו קטעי מוזיקה קלאסית ושירה ים־תיכונית רב־קולית. הוא עושה שימוש תכוף בתקליטי ויניל, ומניע את רצועות התקליט באטיות, פעולה הגורמת לשיבוש הסאונד וליצירת קול עבה, לא ברור, ארכאי. הז׳אנר של ״מוזיקת עולם״ מצביע על הגלובליזציה שעברה תעשיית המוזיקה בעשורים האחרונים ועל האופן שבו שילוב ביטויים ״מזרחיים״ משמש לעתים ככיסוי גרידא למהלך של ניכוס. ניתן לפרש את עבודתו של דדון כמייצגת עמדה פוליטית, שכן היא משקפת סביבה כמו־מערבית, אף ש**עולמים** אינה בהכרח כזו. חרף שמה המתעתע של היצירה היא אינה משתייכת לקטיגוריה של מוזיקת עולם.

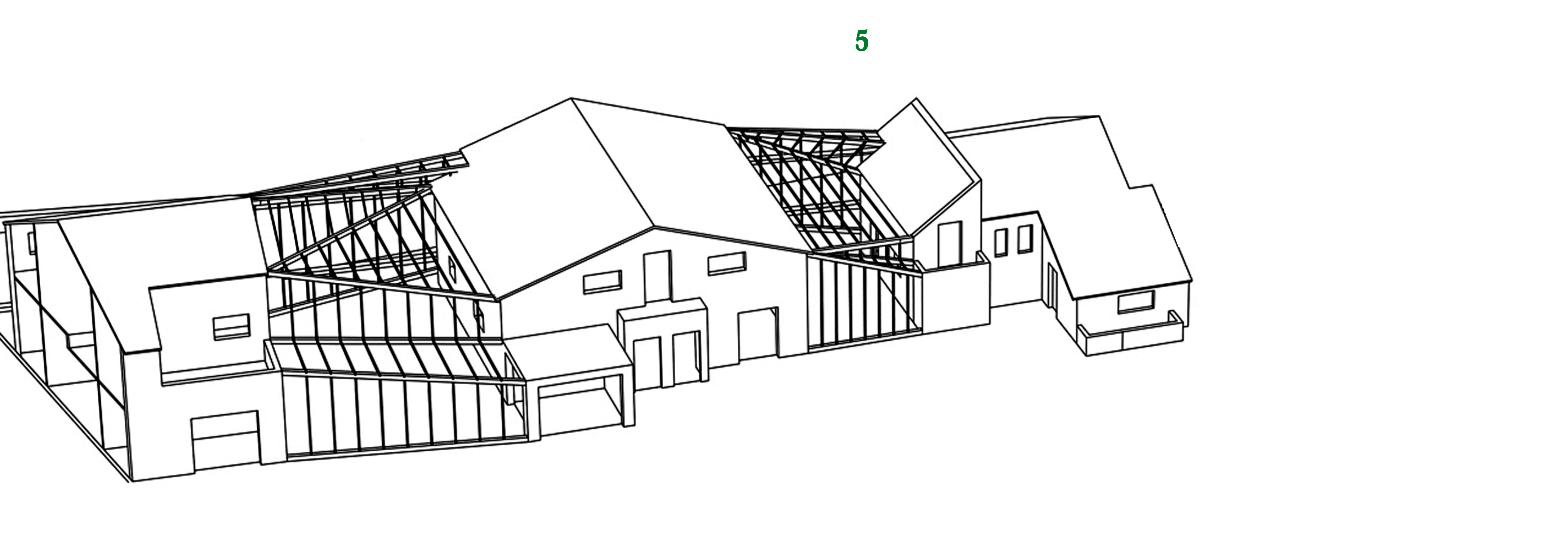
עבודתה של האמנית הישראלית, נורית שרת, **ירח בהר גריזים** (3), מסכמת עשייה בת שנה וחצי, במסגרתה ליוותה האמנית את בני הקהילה השומרונית בחגיהם ובמועדיהם בשני מרכזים שבהם הם מתגוררים: בחולון ועל הר גריזים הסמוך לשכם. שרת מעבירה את רשמיה המצטברים ממנהגיהם ומטקסיהם של השומרונים שהזמינו אותה להצטרף אליהם, וחלקם אף פתחו בפניה

"السائحان" فترة الهدوء في العراق قبل أن تتحول تلك إلى ذاكرة بعيدة، عندما تغير الحلم الاستعماري لدى المحافظين الجدد في أمريكا ووجدوا أنفسهم يعيشون كابوسا. تعيد الصور التي تم التقاطها بشكل مدرك وساخر للأذهان طريقة السياح بالتصوير في مواقع معروفة. بدأ ذلك الأسلوب في نهايات القرن التاسع عشر حين بدأ السياح الأوربيون بالخروج خارج حدود اليابسة. قام الاثنان بالتقاط الصور بعد الاجتياح، حين كان بالإمكان التنقل بدون مشاكل، والتصوير في الشوارع الخالية وزيارة المواقع التي تم حظر دخول الصحافيين إليها لاحقا. تنقل "السائحان" بين الجنود الأمريكيين الذين لم يخشوا عدسات الكاميرات ولم يهتموا بوجودهما أبدا. بدون التفكير بأمور مثل الوضعية، الإضاءة أو أي نظم تقنية، تم تركيز الاهتمام بموضوع نقل انطباعاتهم، وهدفهما كان توثيق ما يحدث. السخرية التي يتركها هذا العمل وإحساس خرق المألوف للمفهوم المقبول لعرض الصور في صالة تزيد أهمية تلك الصورة والشيء المريع الذي تكشفه.

يطرح الفيديو التركيبي **حارة** (10) المقدم من قبل الفنان الإسرائيلي ايلي بيتل مسألة العلاقة بين الصورة وبين الواقع الذي يمثله. الفيديو التركيبي مكون من صورة ملونة عولجت بشكل رقمي منذ عام 2005 ومن عمل فيديو مصور تم إنتاجه بعد ثلاث سنوات للمعرض. الصورة والفيديو تمثلان مشروع إسكان بني عام 1954 في حي "رمات هشيكما" في رمات غان، والذي أقام فيه سكان كانوا سابقا في مساكن مؤقتة في سلمة، خيرية وسكة وهم من أصول يمنية. في إطار "مشروع ترميم الأحياء" عُلقت في عام 1977 لافتة على ذلك المبنى تشير إلى الخطة الهندسية الترميمية وبقيت كدليل على الفشل الذريع لذلك المشروع. يتم التأكيد على الفجوة بين واقع الإهمال وبين الوعد الباهت من خلال حالة تلك اللافتة الآيلة للسقوط. يستخدم بيتل اللافتة كـ "باليتة رسام" يأخذ منها عينات ألوان من خلال برنامج فوتوشوب، ويضيف على المبنى سماء وأشجارا. عمل الفيديو القريب من الصورة يعرض الحي ذاته بدون الإضافات التي وضعها الفنان من خلال الكمبيوتر. بهذا الأسلوب يتعامل الفنان مع عدة فضاءات في هذا العمل: الحيز الأرضي لحي سكني في حولون، الذي ينكشف من خلف جدار زجاجي في الصالة، الحيز المتاحفي كونه ممثل الرواية الفنية الغربية، الحيز المعروض فيه العمل، الذي يهدف إلى صهر التمثلات الثقافية الثنائية، وكذلك الحيز بين الصورة ـ الواقع ـ المشاهد. من خلال تتبع الزمان في موقع واحد "حارة"، يهدف هذا العمل إلى التأكيد على أعمال مثل المضاعفة، الترميم، التجديد، التمكين، التدخل والمقاومة كمفاهيم وقوى متشابهة ومتناقضة تخرج الانشغال بالتاريخ/السياسة مثل عمل فني.

يطرح العرض الصوتي **الأبدية** (4) للفنان الإسرائيلي جوزيف دادون موضوع تأسيس حيز موسيقي بديل، في إشارة للاعتراض على الكتالوج الجاف للأنماط الموسيقية المختلفة مثل "الموسيقى الشرقية". في الحالة المحلية ـ الإسرائيلية، عملية "الإنعتاق من العربية" طالت كل النظم الاجتماعية والفنية، وعبر عنها باستبعاد الموسيقى "الشرقية" من الرواية الثقافية السائدة في إسرائيل كجزء من مشروع استبعد اللغة العربية ("لغة العدو") لصالح العبرية "المتغربة". يتحدى دادون ذلك التوجه، ويدمج في عمله قطعا موسيقية كلاسيكية وغناء متعدد الأصوات من مناطق البحر المتوسط. يستخدم بشكل متكرر اسطوانات فاينيل، ويقوم بتحريك الاسطوانة ببطء، الأمر الذي يشوش الصوت ويصدر عنه صوت ثخين، غير مفهوم، عتيق. أسلوب "الموسيقى العالمية" يشير إلى العولمة التي مرت بها صناعة الموسيقى خلال العقود الأخيرة وإلى الأسلوب الذي فيه موضوع دمج المصطلحات "الشرقية" يستخدم، عادة، كغطاء وحسب لموضوع التملك. بإمكاننا أن نفسر عمل دادون على أنه يعرض موقفا سياسيا، حيث يعكس محيطا شبيها بالغرب رغم أن الأبدية لا تعني ذلك بالضرورة. رغم الاسم المضلل لذلك العرض، إلا أنه لا ينتمي إلى تصنيف الموسيقى العالمية.

العمل المقدم من قبل الفنانة الإسرائيلية نوريت شاريت **قمر على جبل جرزيم** (3) يلخص مشروعا استغرق مدة عام ونصف، حيث رافقت الفنانة خلاله أبناء طائفة السامريين في أعيادهم ومناسباتهم في المكانين اللذين يتركزان فيهما: حولون وعلى جبل جرزيم القريب من نابلس. تنقل شاريت انطباعاتها المتراكمة من عادات وطقوس السامريين الذين دعوها لتشاركهم بها، وحتى أن البعض منهم فتح لها أبواب بيوتهم. كمراقبة من الخارج، تقوم برسم الحيز الثقافي الخاص للسامريين بدون القدرة على تحليله، بما يشبه القبور التي تحيط بالمدن القديمة وهكذا يشار إلى حدود المدينة التي تختفي. من خلال الاعتراف بمقدرتها المحدودة، يتبدل موقفها بين الفضول، طرح رأي، انطباعات تنبع من مشاهدات عينية واعتراف بمعرفتها الجزئية. بهذا يعتبر ذلك العمل نموذجا واضحا للأنماط، التي يطرح من خلالها الفن أسئلة تتعلق بمحدودية الرؤية، والقدرة المحدودة على تحليل الرموز الثقافية. خلاصة عمل شاريت تتمثل في الجملة التي تتكرر وتشير إلى معرفتها القليلة عن تلك الطائفة مع بداية التصوير "730 شخصا، ستة أسماء عائلات. ثلاث لغات. حيان".



את דלתות בתיהם. כמתבוננת מבחוץ, היא משרטטת את המרחב התרבותי הייחודי לשומרונים מבלי יכולת לפענח אותו, בדומה לבתי הקברות, הסובבים ערים עתיקות וכך מסמנים את גבולות העיר שנעלמה. תוך הכרה ביכולותיה המוגבלות, עמדתה נעה בין סקרנות, חיווי דעה, רשמים הנובעים ממראית עין והתוודות על ידיעתה החלקית. בכך משמשת עבודה זו דוגמה מובהקת לאופנים, שבהם מעלה האמנות שאלות בדבר מוגבלותה של הראייה, ובדבר היכולת המוגבלת לפענח קודים תרבותיים. עבודתה של שרת באה לידי מיצוי במשפט החוזר ומציין את ידיעותיה המעטות על הקהילה עם תחילת הצילומים: "730 איש. שישה שמות משפחה. שלוש שפות. שתי שכונות".

• • •

העבודות בתערוכה מעלות אפוא מחשבות על טיב המפגש בין תרבויות בתרבות הגלובלית העכשווית. הגלובליזציה – כפועל יוצא של המודרניזם – מאפשרת מפגש בין־תרבותי, אך שימושה הפוליטי בידי קבוצות בעלי עניין דומיננטיות פגע בייחודיות המקומית ובקהילות חלשות יותר. דומה כי דווקא אלו המאתגרים את הקביעות הסטריליות והשרירותיות הללו, דוגמת מיעוטים בתוך מיעוטים או קבוצות אתניות הזרות לזהות הלאומית של המדינה שבה הן נמצאות, מצליחים לחמוק מטיהור דיכוטומי זה ולאיים על מערכת המיון התרבותיות והחברתיות. בהקשר זה, דווקא השיח האקדמי של ה"מזרחנות" עלול לסמן גבולות תרבותיים דמיוניים ושרירותיים כדי להיבדל ומתוך רצון להישמר, וקיימת בו סכנה של סטריאוטיפיזציה כפולה, עצמית ו"חיצונית", ביחס לקבוצה הדומיננטית. בדלנות עלולה, לעתים, ללקות בעיוורון מעצם ניסיונה לסמן את אלו השונים ממנה כאלו שיש להיאבק בהם.

זאת ועוד, יש להכיר בכך שלא כל מגע עם התרבויות המערביות נותר פצע תרבותי הבא לידי ביטוי בדמות מאבק פוליטי או עימות אלים. אף שביסוד המפגש הבין־תרבותי עומדים, לעתים, יחסי שולט-נשלט, דוגמת הכיבוש הפיזי של מעצמות אירופה במאה התשע־עשרה, וחרף העובדה שיחסי הכוחות הכלכליים והצבאיים עדיין נוטים באופן מוחלט לכיוון ה"מערב", המפגש התרבותי מן הסתם חייב היה גם להעשיר תרבויות ולייצר ביטויים שעטנזיים חדשים. כמו כן, יש לזכור שכשם שהתרבויות ה"מזרחיות" הוגדרו כאחידות, כך נתפשו גם תרבויות במערב. כיום ניתן לראות כי לא רק ה"מזרח" ניצב לחקירה על ידי כובשיו, אלא גם ה"מערב" נבחן על ידי תרבויות אחרות. במאה האחרונה אמצעי התקשורת העולמיים (הטלוויזיה, הקולנוע, העיתונות ואתרי האינטרנט) מקדדים מידע לתבניות באופן מואץ, וכך מתחזקת התפישה הסטריאוטיפית הן של "המזרח" והן של "המערב". קריאתם של תיאורטיקנים, אמנים ואנשי רוח מן "המזרח" לשוב אל "קדמת עדן" ו"להשיב עטרה ליושנה" נותרת בגדר שאיפה לא רציונלית, וספק אם ניתן כלל ליישמה. הייסורים המלווים את איסור הכלאיים מעידים רק על אי־נכונותם להביט נכוחה על המציאות התרבותית ההיברידית הקיימת ברחבי העולם כולו משחר ההיסטוריה. לא ניתן להתעלם מכך שהאוריינט עבר תהליך אוריינטליזציה, וכפי שצוין קודם, אף אימץ חלק מן הסטריאוטיפים שכוונו נגדו. לעתים לא נותר לתובעים את זהותם ה"אבודה" אלא ליצור אותה מחדש מתוך פריזמה פיקטיבית ומתעתעת, פעמים מתוך הפנמת המיתוס של נחיתות תרבותית.

כיום, יותר מתמיד, נדמה כי לזהות תרבותית אין מהות יציבה אחת, והיא מבוססת על דרישתו של סובייקט זה או אחר או של קבוצה מסוימת להשתייך לרעיון מוגדר במסגרת זמן נתונה. במובן זה ההתניה התרבותית, האוסרת על כלאיים, היא פרדוקסלית, כיוון שכל תרבות במהותה היא צומת דינמי. דומה כי התערוכה מבקשת לשקף את המצב שבו גבולות שרירותיים מתמוססים כל העת.

דור גז

• • •

تطرح الأعمال المعروضة كذلك أفكارا حول ماهية اللقاء بين الثقافات العالمية العصرية. العولمة ـ المنبثقة عن الحداثة ـ تتيح اللقاء بين الثقافات، ولكن، الاستخدام السياسي لذلك المصطلح من قبل مجموعات تميل للهيمنة أضر بالخصوصية المحلية وبالجماعات المستضعفة. يبدو وكأن أولئك الذين يتحدون ذلك التصلب، العقم والاستبداد، مثال على ذلك الأقليات الموجودة داخل أقليات أو الجماعات الاثنية الغريبة عن الهوية القومية للدولة الموجودة فيها، ينجحون بالتملص من ذلك التطهير الثنائي وتهديد جهاز التصنيف الثقافي والاجتماعي. بهذا الخصوص، فإن الخطاب الأكاديمي لـ "الاستشراق" من شأنه أن يضع حدودا ثقافية خيالية واستبدادية من أجل التبدل ومن خلال الرغبة بالبقاء، ويكمن هنا خطر انطباع أفكار مسبقة مضاعفة، شخصية و"خارجية" بالنسبة للجماعة المهيمنة. أحيانا، يمكن أن يكون الانفصال أعمى بسبب محاولة الإشارة إلى أولئك المختلفين وكأنه يجب مواجهتهم.

كما يجب الاعتراف أنه ليس كل تماس مع الثقافات الغربية يترك جرحا ثقافيا يتمثل بشكل صراع سياسي أو مواجهة عنيفة. رغم أنه في أساس اللقاء بين الحضارات توجد، أحيانا، علاقات المسيطر ـ والمسيطر عليه، مثال على ذلك عمليات الاحتلال التي خاضتها الإمبراطوريات الأوربية في القرن التاسع عشر، ورغم حقيقة أن القوى الاقتصادية والعسكرية لا زالت تميل، بشكل كامل، باتجاه "الغرب"، يجب على أي لقاء بين الثقافات أن يغني الثقافات وأن يخلق مصطلحات هجينة جديدة. كما يجب أن نتذكر أيضا أنه كما أنه تم تعريف الثقافات "الشرقية" على أنها متجانسة كذلك كانت تعرف الثقافات "الغربية". الآن يمكننا أن نرى أنه ليس "الشرق" فقط أمام حالة استقصاء وبحث من قبل محتليه، بل "الغرب" كذلك يستقصى ويتم بحثه من قبل ثقافات أخرى. خلال القرن الأخير تقوم الوسائل الإعلامية من تلفزيون، سينما، صحافة ومواقع انترنت بنقل المعلومات بشكل متسارع وكما يحلو لها، وبهذا تتعمق الأفكار المسبقة عن "الشرق" وعن "الغرب". نداء المنظرين، الفنانين والروحانيين من "الشرق" بالعودة إلى "شرق عدن" وإعادة الأمور إلى ما كانت عليه، كل ذلك لا زال في نطاق الطموح غير المنطقي وأشك إن كان بالإمكان أساسا تحقيق ذلك. عملية المخاض التي رافقت "تهجينات ممنوعة" تشير إلى عدم صحة النظر مباشرة إلى الواقع الثقافي الهجين الموجود في أرجاء العالم منذ الأزل. لا يمكن تجاهل أن الشرق مر بمراحل "تشريق"، وكما أشير سابقا، حتى أنه تبنى بعض الأفكار المسبقة التي تم تطبيعها ضده. أحيانا، لا يتبقى أمام أولئك الذين يطالبون بهويتهم الضائعة إلا أن يعاودوا خلقها من جديد من خلال موشور افتراضي ومضلل، من خلال تبني أسطورة الدونية الثقافية/ الحضارية.

الآن، أكثر من ذي قبل، يخيل إلي أنه لا توجد للهوية الثقافية ماهية ثابتة واحدة، وهي مبنية على متطلبات هذا الموضوع أو ذلك أو مجموعة معينة بأن تنتمي لفكرة معرفة داخل إطار زمني محدد. بهذا المفهوم، فإن المشروطية الثقافية التي تحظر التهجين تنطوي على مفارقات جمة، حيث أن كل ثقافة، بحكم طبيعتها، مفترق ديناميكي. وكأنه يراد من المعرض عرض الوضع الذي تذوب فيه الحدود الاستبدادية دائما.

دور غيز

.1 חמשת האיסורים: איסור זריעת שני מינים בשדה אחד; איסור הרכבה של שני אילנות או איסור הרבעה של שני מיני בעלי חיים שונים; איסור עבודה חקלאית באמצעות שני בעלי חיים ממינים שונים; איסור לבישת בגדים הנארגים משני סוגים שונים של בד (שעטנז). איסורים אלו מופיעים במספר מקומות שונים: ויקרא י״ט, 19; דברים כ״ב, 10, ואין להם נימוק במקורות.

.2 **Mishnayoth**, trans. Philip Blackman (New York: Judaica Press, 1964), p. 177

.3 Edward W. Said, **Representations of the Intellectual** (New York: Vintage, 1996), p. 44

.4 הומי ק׳ באבא מתייחס להיברידיות כאל ״מרחב שלישי״, המאפשר ל״מצבים חדשים״ להופיע, ולא כאל שני מצבים מקוריים, שמתוכם מופיע מצב שלישי; "Rutherford Jonathan, ″The Third Space: Interview with Homi Bhabha, in: **Identity: Community, Culture, Difference** (London: Lawrence and Wishart, 1990), p. 211

.5 הזדהות המערב עם המזרח מצביעה על תופעה תרבותית המתוארת בתרבות המערבית באמצעות הביטוי ״going native״. חנה נוה מציינת כי ״פירושה ויתור על סממני הזהות התרבותיים המערביים ואימוץ סממנים של (אי־) תרבות מקומית ילידית. עדות על ערכו הנחות של מהלך זה בעיני המערב יש בכינויו הנוסף - ’going primitive’ [...] כינוי שממקום מוצאו הנאור והמפותח תרבותית, מכיל בוז ודחייה, ומסמן את המהלך הזה כתופעה ראויה לגינוי״. ראו: חנה נוה, **נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה**, עורך: אלכס זהבי, (תל אביב: משרד הביטחון, 2002), עמ׳ 189-188.

.6 שמות חלופיים רבים הוצעו להגדרתו של האזור המשתרע על פני המרחב שבו נפגשות שלוש יבשות: אסיה, אפריקה ואירופה, וגבולותיו ״נמתחים״ ו״מתכווצים״ בהתאם לדובר. ואולם, בחוגים המדיניים או בתקשורת העולמית לא התקבלו מונחים אחרים כחלופה.

.7 גם בשדה האמנות הישראלי טופלו נושאים אלו במספר תערוכות, ביניהן התערוכה ״קדימה: המזרח באמנות ישראל״, שאצר יגאל צלמונה במוזיאון ישראל בירושלים בשנת 1998, והתערוכה ״שפת אם״, שאצרה טל בן צבי במשכן לאמנות עין חרוד בשנת 2002, ולוותה בפרסום של אסופת המאמרים העשירה, **חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי**, שערך יגאל נזרי (תל אביב: בבל, 2004).

.8 אדוארד סעיד, **אוריינטליזם**, תרגום: עתליה זילבר (תל אביב: עם עובד, 2000), עמ׳ 19.

.9 מחקרם של גבראל הורוניק וסלים מונייר בוחן את יחסם של בני נוער נוצריים בישראל כלפי קבוצת הרוב היהודית-ישראלית וכלפי קבוצת הרוב המוסלמית-ערבית, והוא משמש בסיס לדיון זה. ראו: Gabriel Horenczyk and Salim J. Munayer, ″Acculturation Orientations toward Two Majority Groups: The Case of Palestinian Arab Christian Adolescents in Israel″, **Journal of Cross-Cultural Psychology**, vol. 38, no. 1, 76-86 (2007)

1. المحظورات الخمس، حظر زراعة نوعين في حقل واحد، حظر تطعيم شجرتين أو حظر تهجين حيوانين من نوعين مختلفين، حظر حرث الأرض بواسطة حيوانين من نوعين مختلفين، حظر ارتداء الملابس المصنوعة من نوعين مختلفين من القماش (تهجين). تلك المحظورات تظهر في أماكن عديدة: سفر الأحبار 19:19، سفر التثنية 22:10 وليس له تبرير في الكتب.

.2 **Mishnayoth**, trans. Philip Blackman (New York: Judaica Press, 1964), p. 177

.3 Edward W. Said, **Representations of the Intellectual** (New York: Vintage, 1996), p. 44

4. هومي ك بابا يتعامل مع "التهجين" وكأنه "بعد ثالث" يتيح لـ "الأوضاع الجديدة" بأن تظهر، وليس كوضعين أصليين يخرج منهما وضع ثالث. Rutherford Jonathan, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha," in: **Identity: Community, Culture, Difference** (London: Lawrence and Wishart, 1990), p. 211

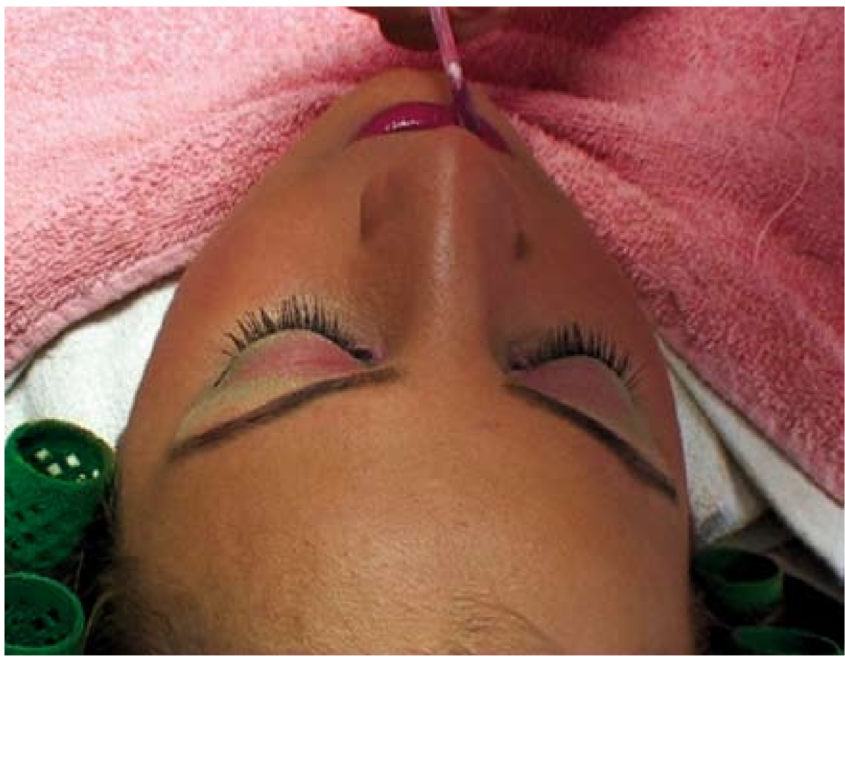
5. تماثل الغرب مع الشرق يمثل ظاهرة حضارية تدعى going native"" في الثقافة الغربية. حسب حانه نفيه، "هذا يعني التخلي عن ملامح الهوية الثقافية الغربية وتبني ملامح (لا) ثقافة محلية أصلانية. يشير التعبير الآخر "going primitive" لهذه الظاهرة إلى النظرة الدونية لهذا الأمر في أعين الغرب، هذا التعبير الصادر من مكان متنور ومتطور ثقافيا يعبر عن رفض ويشير إلى أن هذا الأمر جدير بالاستنكار." أنظر حانه نفيه، **مسافرون ومسافرات: قصص السفر في الأدب العبري الحديث**، تحرير: ألكس زهافي، صادر عن وزارة الأمن، 2002، ص -188 189 (بالعبرية).

6. تم اقتراح الكثير من الأسماء للمنطقة التي تلتقي فيها ثلاث قارات وهي آسيا، أفريقيا، أوروبا، وحدودها "تتمدد" و "تتقلص" بحسب المتكلم. وربما، في الأروقة السياسية أو وسائل الإعلام العالمية لم يتم تقبل مصطلحات أخرى كبديل.

7. كذلك في إطار الفن الإسرائيلي تم طرح هذه المواضيع في عدة معارض، من بينها معرض " الشرق في الفن الإسرائيلي"، الذي أقامه يغئيل تسالمونا في متحف إسرائيل في القدس عام 1998، ومعرض "لغة الأم" الذي أقامته تال بن تسيبي في مركز الفنون في "عين حارود" عام 2002، والذي تزامن مع نشر مجموعة من المقالات القيمة: **ملامح شرقية: حاضر يسير في تعقيد ماضيه العربي** والتي حررها يغال نزري.

.8 Edward W. Said, **Orientalism: Western Conceptions of the Orient** (Harmondsworth: Penguin, 1991 (1978)).

9. تناول البحث الذي أجراه غابريئيل هورزنيك وسليم منير علاقة المسيحيين الشباب في إسرائيل بجماعة الأغلبية اليهودية في إسرائيل وبجماعة الغالبية الإسلامية العربية، وتلك الدراسة تعتبر أساسا لهذا النقاش. انظروا:
Gabriel Horenczyk and Salim J. Munayer, "Acculturation Orientations toward Two Majority Groups: The Case of Palestinian Arab Christian Adolescents in Israel", **Journal of Cross-Cultural Psychology**, vol. 38, no. 1, 76-86 (2007)



confessing her limited knowledge at the outset of the project: "730 men, six surnames, three languages, two neighborhoods."

• • •

The works in the exhibition thus raise reflections about the interaction between cultures in contemporary global civilization. Globalization, as an outcome of modernity, makes for an intercultural encounter, yet its political exploitation by dominant interested parties has interfered with local singularities and weaker communities. It is precisely those who challenge the random, sterile assertions, such as minorities within minorities or ethnic groups foreign to the national identity of the state in which they live, who manage to escape this dichotomous cleansing and threaten the cultural and social system of classification. In this context, it is precisely the academic discourse of "Oriental studies" that might outline arbitrary imaginary cultural borders in order to be differentiated and maintained, thus embedding the danger of double stereotyping—self and "external"—with regard to the dominant group. Separatism might, sometimes, suffer from blindness due to its tendency to mark those who differ from it as the ones who must be fought.

Moreover, it ought to be acknowledged that not every encounter with Western cultures results in a cultural wound manifested in the form of political strife or a violent conflict. Although the intercultural encounter is sometimes underlain by ruler-ruled relations, such as 19th century European colonialism, and despite the fact that the financial and military power relations still conclusively lean toward the "West," the cultural encounter inevitably must also have enriched cultures and generated new hybrid expressions. Furthermore, one must bear in mind that just as the "Eastern" cultures were defined as uniform, the Western cultures were also perceived similarly. Today one may see that not only is the "East" explored by its colonizers, but the "West" too is being examined by other cultures. In the last century, the world media (television, cinema, the press, and internet) have encoded information into patterns at accelerated speed; hence the stereotypical perceptions of both "East" and "West" are intensified. The call voiced by scholars, artists, and intellectuals from the "East" to "reinstate olden glory" remains an irrational aspiration, whose feasible realization is doubtful. The grief accompanying the forbidden combination attests only to the unwillingness to confront the hybrid cultural reality that has existed around the world from time immemorial. One cannot ignore the fact that the Orient has undergone Orientalization and, as aforesaid, even adopted some of the stereotypes directed against it. Sometimes those demanding their "lost" identity have no other option but to recreate it through a fictive, elusive prism, often by internalizing the myth of cultural inferiority.

Today more than ever, cultural identity seems to lack a single constant essence, and it seems to be based on the demand of a given subject or group to belong to a temporally defined idea. In this sense, the cultural conditioning forbidding hybrid crossing is paradoxical, since any culture by its very essence is a dynamic junction. The exhibition strives to reflect this situation where arbitrary borders are constantly dissolved.

Dor Guez

1. The five prohibitions refer to sowing a field with two kinds of crops; grafting two different species of trees; mating two different species of cattle; performing agricultural work with two different species of harnessed animals; and wearing a cloth that combines two types of material (*sha'atnez*). These prohibitions are repeated on several eoccasions in the Pentateuch (see: Lev. 19:19; Deut. 22:9-11), yet remain unexplained.

2. See: *Mishnayoth*, trans. Philip Blackman (New York: Judaica Press, 1964), p. 177.

3. See: Edward W. Said, *Representations of the Intellectual* (New York: Vintage, 1996), p. 44.

4. Homi K. Bhabha refers to hybridity as a "third space," which enables the emergence of other positions, new states, and not as two original conditions which engender a third; see: Rutherford Jonathan, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha," in: *Identity: Community, Culture, Difference* (London: Lawrence and Wishart, 1990), p. 211.

5. The West's identification with the Orient indicates a cultural phenomenon which is described in Western culture as "going native." According to Hannah Naveh, this implies "relinquishment of the Western cultural markers of identity and adoption of the markers of local indigenous (non-)culture. The inferiority of this process to Western eyes is also indicated by the equivalent idiom—'going primitive' ... conveying scorn and disaffirmation from an ostensibly enlightened, culturally-developed position, deeming the process a reprehensible phenomenon." See: Hannah Naveh, *Women and Men Travelers: Travel Narratives in Modern Hebrew Literature* (Tel Aviv: Ministry of Defense, 2002), pp. 188-89 [Hebrew].

6. Many alternative names were proposed for the area spanning the territory where three continents—Asia, Africa, and Europe—meet, and whose borders "expand" and "contract" in keeping with the speaker. In political circles as well as the world media no other terms have prevailed as alternatives.

7. These issues were also addressed in the local art world in several exhibitions, among them "To the East: Orientalism in the Arts in Israel" (The Israel Museum, Jerusalem, 1998; curator: Yigal Zalmona) and "Mother Tongue" (Museum of Art, Ein Harod, 2002; curator: Tal Ben Zvi), whose catalogue was combined with an instructive collection of essays edited by Yigal Nizri, entitled *Eastern Appearance: A Present that Stirs in the Thickets of its Arab Past* (Tel Aviv: Bavel, 2004).

8. See: Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991 (1978)).

9. Gabriel Horenczyk and Salim J. Munayer's study examines the attitudes of Christian adolescents in Israel toward the Israeli-Jewish and Muslim-Arab majority groups, serving as a basis for the discussion presented here. See: Gabriel Horenczyk and Salim J. Munayer, "Acculturation Orientations toward Two Majority Groups: The Case of Palestinian Arab Christian Adolescents in Israel", *Journal of Cross-Cultural Psychology*, vol. 38, no. 1, 76-86 (2007).

base environment includes a future residential neighborhood, a hospital, and a public park at the foot of the mountain. A playground has already been built on site, as well as a restaurant and an open air reception area, exemplifying the functional conversion of the compound and its adaptation to the needs of the local Palestinian community.

Iraqi artist Waffa Bilal presents **The Ashes Series** (2), a cycle of photographs featuring miniatures model of his own construction which trace photographs uploaded online, documenting the ruins in Baghdad in the wake of the war in Iraq. At the heart of Bilal's photographs, amidst the ruins of Saddam Hussein's house, stands a chair the likes of which may be found in European palaces. 21 grams of human ashes mixed with organic ashes were scattered on the model. The photographs, documenting the construction of the recreated model, explore the impact of the destruction on domestic spaces expropriated from the private domain following their exposure by the media, pointing at the violent act that took place in them. Bilal examines the alienation generated by the language of art in general, and the language of photography in particular, indicating the indifference of those viewers to the horrifying photographs due to their vast quantity. The act of reconstruction brings the viewer closer to the intimacy of these rooms, while exposing the horror that has taken place in them. The spaces form a symbolic reminder of the repression involved in political conflicts and cultural dichotomies, such as George Bush's speech which divided the world into those who belonged to the "axis of evil" and those who did not. According to Bilal, an Iraqi refugee living in the United States, the photographs represent his attempt to find logic in a destruction resulting from cultural clashes, and to preserve the beauty inherent in the moment after the storm, once the violent act has ended and the ashes settle.

Palestinian artist Reem Da'as's work, **A Brief Time in Iraq** (8), consists of the scanning of an album of photographs taken by two adventurous tourists who drove their car from East Jerusalem to Iraq on the eve of the US-British invasion in March 2003. The "tourists" documented the calm in Iraq, before it became a distant memory, when the colonialist vision of the neo-conservatives in America was replaced by an awakening into a nightmare. Created consciously and ironically, their photographs imitate the touristy custom to have one's picture taken with familiar sites as the backdrop, a practice which originated in the late 19th century, when European tourists started travelling beyond the boundaries of the continent. The two documented the damage caused by the invasion, when it was still possible to wander freely, to photograph the empty streets, and visit sites later closed to journalists. The two "tourists" assimilated among the American soldiers who were neither apprehensive of the lens nor attributed an unusual significance to the presence of the two. Without consideration of composition, lighting, or technical aspects, their attention was mainly directed at conveying their impressions, and their point of view was oriented toward documenting the events. The sense of irony elicited by this work and the sense of alienation with regard to the prevalent perception of presenting photographs in a gallery underscore the photographs' referent and the horror they expose.

The installation **Neighborhood** (10) by Israeli artist Eli Petel's Neighborhood discusses the relationship between an image and the reality it represents. The installation comprises a digitally manipulated color photograph from 2005 and a video piece created three years later, for the exhibition. The photograph and the video present a residential quarter built in 1954 in Ramat Gan's Ramat Hashikma neighborhood to house Yemenite Jews, former inhabitants of the Salame, Kheiriya, and Saquiya transit camps. As part of the urban renewal project, a sign was hung on the building in 1977, presenting the redevelopment architectural plan intended for the neighborhood. It remained in place ever since as a testimony of the project's resounding failure. The gap between the reality of neglect and the faded promise is further emphasized in view of the sign's dilapidated state. In the photograph Petel uses the sign as a painters' palette: he samples colors from it in Photoshop, adding trees and skies to the building. The video screened next to it presents the same frame of the neighborhood at present, reconstructing the still photograph without the artist's digitally painted additions. In this work Petel alludes to several spaces: the territorial space of a residential area, the architectural counterpart of the housing block in Holon seen through the Gallery's glass wall; the museum space as representative of the Western artistic narrative; the space in which the exhibition is presented, which strives to dissolve dichotomous cultural representations; and the space between photograph-reality-viewer. While following the timeline of a single site, the installation **Neighborhood** strives to highlight acts such as reproduction, renewal, reconstruction, empowerment, intervention, and resistance as concepts and forces at once identical and antithetical, arising from a preoccupation with the historical/political, as from the artistic act.

Joseph Dadoune's sound work, **Universes** (4), sets out to form an alternative musical space attesting to his rejection of the crude classification of various musical styles as "Oriental music." In the local-Israeli context, the de-Arabization process applies to all the social and artistic apparati, and is also manifested in the exclusion of "Mizrahi" music from the dominant cultural narrative in Israel as part of the overall exclusion of the Arabic language ("the enemy's language") in favor of the "Westernizing" Hebrew. Dadoune challenges this tendency, incorporating in his work excerpts of classical music and polyphonic Mediterranean singing. He frequently employs vinyl records, moving the record slowly to distort the sound and generate an archaic, blurred, deep sound. The "world music" genre indicates the globalization of the music industry in recent decades and the way in which the incorporation of "Eastern" manifestations often serves as a mere cover for a process of appropriation. Dadoune's work may be construed as representing a political stand, as it reflects a quasi-Western setting, albeit **Universes** is not necessarily such. Despite its elusive title, the work does not really fall into the category of "world music."

The work of Israeli artist Nurit Sharett, **Moon on Mount Gerizim** (3), sums up eighteen months of work during which the artist followed the Samaritan community during their religious festivals and holidays in their two major centers in Israel: Holon and Mt. Gerizim near Nablus. Sharett conveys her cumulating impressions of the customs and rituals of the Samaritans who invited her to join them, and some even opened their homes to her. As an onlooker, she outlines the cultural space unique to the Samaritans without being able to decipher it, much like cemeteries located around ancient cities, marking the disappearing city's borders. Acknowledging her limited abilities, Sharett's position oscillates between curiosity, expression of an opinion, impressions resulting from appearances, and admitting her partial knowledge. Thus her work illustrates the ways in which art introduces questions about the limitation of vision and the restricted ability to decipher cultural codes. Sharett's work is encapsulated in the sentence repeatedly

to either larger group is considered equally negative. Both Jewish society and Muslim society fail to understand the versatility of the Christian minority, as well as its religious, social, and cultural needs as a differentiated ethnic group. Nevertheless, the Christians display an equally pluralistic view toward either group, the "Western" like the "Eastern," tending to accept both. From the position of a "minority within a minority," perhaps the Christian Arabs in Israel have no other option but to accept the different majority positions with extra tolerance, and to form their identity vis-à-vis these groups.

Turkish artist Köken Ergun's video installation, **Wedding** (6), explores cultural memory. For eight months the artist photographed more than forty wedding ceremonies of Turkish immigrants in Berlin, documentary footage which he edited repeatedly. The work presents the documentary information as a cultural mirror reflecting the displacement of cultural customs. Frame by frame, from the visit to the bridal salon, the artist creates a fictive documentation of a "typically Turkish" wedding, as it were. In this way, not only does he deconstruct and decode the cultural characteristics of the Turkish community, but he also reconstructs the way in which identity is manifested through changing ritualistic codes. Ergun avoids the ethnographic (colonialist) obstacle which results from romanticizing the "object of research," thus creating, with calculated craftiness, an imaginary narrative elusive to foreign eyes, introducing collective cultural memory to be reconsidered.

In her video installation **Perfectly Suited for You** (9), Iranian artist Solmaz Shahbazi addresses cultural stereotypes and the construction of a new identity by the emerging upper-middle class in the city of Istanbul. Turkey's nouveau riche have in recent years moved to houses in prestigious, self-enclosed neighborhoods ("gated communities") in the city's affluent suburbs. The idea of a gated community originated in California, and has been gathering momentum in the Middle East. Both the architects and the inhabitants of these new neighborhoods fantasize about a "new order" and a quiet, comfortable life detached from the city and the local population. As part of the artificial structure of these enclosed communities, inhabitants "enjoy" a sterile, ostensibly protected life style. The work examines how the new homeowners exert themselves to acquire a new identity, both as a group and as a class, setting themselves apart from the local population to which they belonged prior to their acquisition of wealth. The installation consists of a television screen presenting a videostill taken in a gated compound, reminiscent of a Hollywood set. One of the compound dwellers is heard in the background, explaining her choice of such a neighborhood to maintain a "safe distance" from the city inhabitants. She reiterates the ease and practicality of such a life, the fact that one doesn't have to leave the complex, where the global-cosmopolitan modern image is underscored in contradistinction to the local image. Residence in a gated community becomes a status symbol, and the property buyers also acquire a new status for themselves. Screened next to the television is a video piece reviewing different compounds of "gated communities" throughout Istanbul. The architectural division, whereby the newly affluent gather in "safe" spaces, is presented as a solution to the city's "security problem."

Future Architecture is a project by the London/Bethlehem Architectural Studio directed by Palestinian Sandi Hilal, Italian Alessandro Petti, and Israeli Eyal Weizman. The current exhibition presents a stereoscopic video documentation made as part of the project, **Future Architecture: Psagot/ElBireh** (5), where architects Armin Linke, Francesco Mattuzzi, and Renato Rinaldi propose a new use for evacuated Israeli settlements and military bases in the Palestinian Authority's territory. The project uses the language of architecture to articulate the spatial dimension of a process of decolonization (colony/settlement "liberation"). Two disparate video works refer to two different sites: the Jewish settlement Psagot established in July 1981 as part of the "compensations" for the evacuees of Yamit in the Sinai, and the military base Oush Grab adjacent to Beit Sahour, evacuated by the IDF in May 2006. The settlement Psagot was selected as the first "laboratory" for architectural conversion. With a populace of 1,700, consisting mainly of American Jews, it was selected due to its strategic spatial location, on a hilltop towering to 900 meters, overlooking the entire area. Prior to its occupation by Israel in 1967, the hill was intended as a tourist resort. The architects acknowledge the fact that the settlements are one of the sorest spots of Israeli domination, yet their proposal is not intended to find solutions for the demands of either side. Therefore they avoid the terminology often used in the political discourse in order to find a "solution" for the Israeli-Palestinian conflict. The use of the term "deconolonization" does not imply the forced transfer of inhabitants and communities, but rather offers consensual physical intervention which is intended to open new horizons for change, as part of which Palestinian and Jewish citizens will be able to integrate. The second video piece refers, as aforesaid, to a project already performed in situ. The former military base was erected in the northern entrance to the Palestinian city Beit Sahour, near Bethlehem, in the Mandatory period. Between 1948 and 1967 it functioned as a Jordanian army base, and from 1967 to 2006—as an IDF base. Its evacuation by Israeli soldiers was swift, carried out in the middle of the night, and by morning, the Palestinians entered and emptied it of the remaining equipment. As part of the evacuation agreement with the Palestinian Authority it was agreed that the place would not become a police station, but would be transferred to the hands of the Beit Sahour Municipality to serve as a public space. Thus, the new outline plan for the

the exotification and folklorization of the East (and, in some respects, of the West as well), challenges the Western exhibition space, using it as a sounding board which takes part in the struggle for visual representation as a political struggle. The modernist "aesthetic" experience indeed often elicits alienation between the viewer and that which is presented to him. Still, one must also acknowledge the advantages of the "white space" whose contents tend to strike the viewer with awe upon entering.

While the postmodern era let the voice of the "other" (the "black," "Mizrahi," "gay/lesbian," etc.) be heard, it also reinforced the dichotomy between the "enlightened" "white Westerner" and all those "others," revalidating the colonialist modes of observation, naturally occurring in the language of art as well. Much has been written about the "mysterious" Orient and its treatment by the West, wishing to pattern it and forcing an "inferior," "black" identity upon it; the post-colonialist discourse has become prevalent, almost hackneyed, in the academic and contemporary art world. Edward Said applied the term "Orientalism"—a critical notion which has become deeply established in the past three decades—to the relationship between the "Occident" and the "Orient." According to Said, standardization and cultural stereotyping of the "Orient" have intensified the hold of its demonology to Western eyes.[8] Indeed, while various cultures in the West identified diverse perceptions under the canopy called "West," they continued to regard the "Orient" as a uniform, static place. The deconstruction of the colonialist gaze must not be deemed an attempt to deny the existence of shared cultural elements founded on a long history common to cultures from the part of the globe thoughtlessly called "East," and ones shared by cultures located in the "West." Recognizing the danger inherent in reinforcing those divisive modernist practices which perpetuate hierarchical oppositions between "East" and "West," on the one hand, and existing stereotypes, on the other—calls for great caution.

The cultural and artistic appeals arising from the realities mirrored by the works in "Forbidden Junctions" are dual and swathed in contradiction: the "Western" and "Eastern" spaces often become coherent spaces, where the invention of the "East" and the invention of the "West" form a part of a comprehensive iconographic array. As part of the exhibition, the Western "super-culture" likewise becomes an object of investigation, and the local is often deemed as hegemonic as the "modernist."

• • •

Scandar Copti's video installation **CFJ1** (1) (College des Frères, Jaffa) presents four Christian Arab men who grew up in Jaffa, the artist included. Their common feature is the fact that as children they attended the French Christian School. The building was erected in 1882 to disseminate French culture in the region, and continued operation in situ, insisting on a European curriculum and schooling system, despite the dramatic changes undergone by the community which it serves: the 1948 war, the deportation of part of the Palestinian inhabitants, the entry of a new Jewish population, introduction of the Israeli educational system, and the dwindling of the Christian population within Palestinian society in Israel. Through the conversation of these four men, Copti unfolds the school's story as an island of stability, on the one hand, and as a dull mirror reflecting the transformations endured by Jaffa and the Christian-Arab community, on the other.

Similarly, Palestinian artist Suleiman Mansour's video piece **The Mondial in Me'eliya** (7) addresses the place of the Arab-Christian minority in Israel. It shows how the Christian minority forms its cultural identity by documenting the inhabitants of the village of Me'eliya in northern Israel during the World Cup. The Roman Catholic inhabitants of the village identify mainly with football teams from the "Western" world, accordingly hanging the flags of their respective nationalities and painting their faces and houses in matching colors. The flags of Middle Eastern, North African, and East Asian countries are conspicuously absent. The uniqueness of the Christian-Arab community in Israel as a Christian minority within an Arab minority, challenges the sustainability of the nation-state as a cultural phenomenon, introducing the volatile affinity between culture and nationality. Through a socio-graphic prism, many minority groups try to find their place within the national "collective memory." This is particularly evident in Israel, where classifying thought processes and enforcement of non-hybrid orders are the norm.

The Christians in Israel confront two "majority" groups with which they "negotiate" their identity: Israeli Jews and Muslim Arabs. Their historical and geographic national definition as Arabs ascribes the members of this community to the Muslim-Arab world in general, and specifically to the Muslim Palestinians and the Muslim Arabs in Israel. Characterization and definition of the contexts in which cultural and social customs of majority groups are assimilated by minority groups, is a complex task, especially in the case of minorities which negotiate with two majority groups.[9] In order to guard their uniqueness and protect their identity, the Christians in Israel display a dual attitude toward both majority groups to which they belong: on the one hand, they attest to their will to integrate, especially in the Israeli Jewish majority; on the other hand, they display a clear tendency to maintain their ingroup identity and set themselves apart, mainly from the Muslim-Arab majority. Only a small percentage of these Christians consider assimilation into one of the groups as a possible alternative, and this option with regard

Forbidden Junctions

If some of the branches have been broken off, and you, though a wild olive shoot, have been grafted in among the others and now share in the nourishing sap from the olive root, do not boast over those branches. If you do, consider this: You do not support the root, but the root supports you. You will say then, 'Branches were broken off so that I could be grafted in.'

- Romans 11: 17-19

The exhibition "Forbidden Junctions" introduces a multi-directional thought process pointing at fluid, stratified cultural realities which challenge deep-seated identity labels anchored in collective cultural memory. The show features artists from several "Middle Easteran" countries (Israel, Palestine, Iraq, Turkey, and Iran) whose works address issues pertinent to the political, cultural, and dynamic reality in which they live. All the featured works, some created especially for the exhibition, present intercultural junctions where various groups adopt certain symbols, while relinquishing others. The term "forbidden junctions" (or prohibited hybrids), originating in the Mishna, refers to the five negative precepts included in the Pentateuch: the prohibitions regarding the mixing of species or commingling of different kinds[1] (*kil'ayim*[2]). In the context of the exhibition, the term has been borrowed to indicate questions arising from cultural syntheses, acknowledging that culture is never static and never evolves along a single, set route, thus incongruent with the modernist practice of classifying and categorizing.

In the context of the identity discourse—and without elaborating on the argument that culture and history are rationally structured to serve political interests—cultural conditionings become an inevitable object of study as an organized, directed project. Each of the works in the exhibition opts for a single identity label over others, spotlights a certain cultural aspect, and represents a specific point in time, which evades the cultural space defined by the Orientalist project, while acknowledging its own ocular limitations. The artists often visually incorporate the historical experience of their people in their works,[3] hence their reading underscores the intricate nature of collective-cultural memory, bringing to the fore the dynamic relations between image-language-history.

In different places throughout the world, and certainly in the case of the Middle East, the categories classifying identities and cultures as discrete, autonomous chapters are being dissolved and challenged, for not only does the opposition between "East" and "West," "Orient" and "Occident," become blurred, but a multi-faceted, hybrid cultural reality is enhanced.[4] This constant transformation can reinforce the essence and nature of a given culture, rather than interfere with its "authenticity."

The exhibition "Forbidden Junctions" does not adhere to the discourse condemning every Western influence whatsoever on Eastern cultures; instead, it wishes to delve into the cultural wealth generated by a "forbidden" inter-cultural and multi-cultural encounter. This is not to refute the argument that artistic, architectural, and other expressions of Eastern culture have often remained a part of a paradigm of sign appropriation, ostensibly intended to present the "East" as equal, while in fact doubly disregarding it.[5] In this context it ought to be stressed that, rather than marketing uniformity (the "prohibitory" dimension), colonialism and imperialism introduced hybridity as an option and not only a prohibition; as a possibility which was present long before the advent of postmodernism.

In the absence of a better term, the definition of the region in which the participating artists operate as the "Middle East" embeds a Western terminological demagogy. The definition of the "East" as "Near," "Middle," or "Far" is always made in geographical relation to the "West" as the center.[6] The "East"—that relative horizon ostensibly moving in relation to Central Europe—has been subordinated, as part of the limitation of language, to a Eurocentric perception. Thus, literature pertaining to the "East" has faced many philological and methodological challenges. Despite the prevalence of binary notions, such as "East," "Orient," "Orientalism," "Oriental studies," etc., their very use should be questioned.

The last decade has seen a considerable number of studies about art from the "Middle East" by European and American scholars, historians, and curators, attesting to a growing "Western" interest in the region's aesthetics and cultures.[7] Vis-à-vis these trends, the exhibition "Forbidden Junctions" sets out to deconstruct the binary perceptions regarding "East"/"West" relations. Its staging at an art center supported by a municipal body which operates as an integral part of Israel's quasi-Western art world, was accompanied by many internal conflicts. The physical space in which the exhibition is presented places all the participating works in this context. In view of European colonialism and Jewish nationalism, the presentation of an exhibition addressing the identity of "Eastern" cultures in Israel's territorial space introduces the issue of intercultural relations between dominant groups—whether in terms of number, or in military or economic terms—and minority groups, necessitating a tour along the changing, imaginary borders of the regional historical conceptualization, both the local-Zionist and the Palestinian. The State of Israel, which, under a modernist narrative, possesses a Western national identity and adheres to Western terminology within a region called the "Middle East," raises intricate questions by its very existence; all the more so, since the majority of its inhabitants are not of European origin, but rather Arab-Jews and Palestinians. As opposed to the claim of the Zionist narrative, Israel did not really emerge "ex nihilo."

Here I must add a personal note: As an Arab-Jewish artist and curator whose language of expression is that of contemporary Western art and theory, the Western exhibition space functions, to my mind, as a necessary platform for exploring the duality dichotomizing "East" and "West," "Jew" and "Arab," "Ashkenazi" and "Mizrahi." This realm of confrontation seems to introduce the ability to examine representations of cultural hybridization in a concentrated, acute manner. Thus the show, which critically addresses

1
סכנדר קופטי, **CFJ1** (College des Frères, Jaffa)‏, 2008, מיצב וידיאו לארבעה מסכים, 26:53 דק'
إسكندر قبطي، **CFJ1** (College des Frères, Jaffa)، 2008، تركيب فيديو لأربع شاشات، 26:53 دقيقة.
Scandar Copti, **CFJ1** (College des Frères, Jaffa), 2008, 4-screen video installation, 26:53 min

2
וואפה בילאל, **סדרת האפר**, 2006-09, תצלומים, 63x72 ס"מ
وفاء بلال، **متتالية الرماد**، 2006-09، تصوير، 63x72 سم.
Waffa Bilal, **The Ashes Series**, 2006-09, photographs, 72x63 cm

3
נורית שרת, **ירח בהר גריזים**, 2009, מיצב וידיאו תלת-מסכי, 20:00 דק', פסקול: שלום וינשטיין
نوريت شاريت، **قمر على جبل جرزيم**، 2009، تركيب فيديو ثلاثي الشاشة، 20:00 دقيقة، موسيقى تصويرية: شالوم فاينشتين.
Nurit Sharett, **Moon on Mount Gerizim**, 2009, 3-screen video installation, 20:00 min., Soundtrack: Shalom Weinstein

4
יוסף ז'וזף דדון, **עולמים**, 1998-2003-2009, CD, כוכבת אורחת: ריף כהן
يوسف جوزيف دادون، **ألأبدية**، 1998-2003-2009، CD نجمة زائرة: ريف كوهن.
Yosef Joseph Dadoune, **Universes**, 1998-2003-2009, CD
Guest star: Reef Cohen

5
ארמין לינק, פרנצ'סקו מאטוצי, רנאטו רינאלדי, **ארכיאולוגיה עתידית - פסגות/אלבירה**, 2008, מיצב וידיאו סטריאוסקופי, 12:17 דק' לופ; 4:45 דק' לופ
آرمين لينك، فرانشيسكو ماتوتسي، ريناتو رينالدي، **آثار مستقبلية - بسغوت/البيرة**، 2008، تركيب فيديو مجسامي، فيديو بلوري، 12:17 دقيقة متكررة؛ 4:45 دقيقة متكررة.
Armin Linke, Francesco Mattuzzi, Renato Rinaldi, **Future Archaeology – Psagot/ElBireh**, 2008, stereoscopic video installation, 12:17 min loop; 4:45 min loop

6
קוקן ארגון, **חתונה**, 2008, מיצב וידיאו תלת-מסכי, 12 דק'
كوكن إيغون، **زفاف**، 2008، تركيب فيديو ثلاثي الشاشة، 12 دقيقة.
Köken Ergun, **Wedding**, 2008, 3-screen video installation, 12 min

7
סולימן מנסור, **המונדיאל במעלייה**, 2006, וידיאו, 6:56 דק'
سليمان منصور، **المونديال في معليا**، 2006، فيديو، 6:56 دقيقة.
Suleiman Mansour, **The Mondial in Me'eliya**, 2006, video, 6:56 min

8
רים דעאס, **זמן קצר בעיראק**, 2009, סריקות, 25x33 ס"מ
ريم دعاس، **فترة قصيرة في العراق**، 2009، مسح، 25x33 سم.
Reem Da'as, **A Brief Time in Iraq**, 2009, scans, 33x25 cm

9
סולמז שהבאזי, **מותאם במיוחד עבורך**, 2005, מיצב וידיאו דו-ערוצי, הקרנה: 15 דק', הקרנת טלוויזיה: 13 דק'
سولماز شاهباز، **تم إعداد هذا من أجلك خصيصا**، 2005، تركيب فيديو ثنائي القناة، عرض: 15 دقيقة، عرض تلفزيوني 13 دقيقة.
Solmaz Shahbazi, **Perfectly Suited for You**, 2005, 2-channel video installation, projection: 15 min, TV screen: 13 min

10
אלי פטל, **שכונה**, 2009, מיצב, טכניקה מעורבת, צלם סטילס: איתן הילל
إيلي بيتل، **حارة**، 2009، عرض، تقنيات متنوعة، تصوير ستيلس: إيتان هيلل
Eli Petel, **Neighborhood**, 2009, installation, mix media, Stills photographer: Eitan Hillel

תודות
האוצר מבקש להודות לגלית אילת ולצוות המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית.
תודה לאילה איתן.
תודה לכל מי שליווה את הפרויקט "איסורי כלאיים" בשנה האחרונה ותרם מתובנותיו: מיכל היימן, טל יחס, חנה נוה, מעין שלף, שרי גולן, יסמין ברקוביץ, אורית חסון ולדר, שפרה קורנפלד, יעל ברתנא, יעל קנרק, יגאל נזרי, אלי פטל ודב רבינוביץ.

אני רוצה להודות לסבא שלי, יעקב, שתפיסתו האנושית האירה את דבריי.

شكر وعرفان
يود القيم على المعرض أن يعبر عن شكره وامتنانه لكل من لغاليت إيلات ولطاقم المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية.
شكرا لأيلا إيتان.
شكرا لمن رافقوا مشروع "تهجينات ممنوعة" في السنة الماضية وساهموا بأفكارهم: ميخال هايمن، تال ياحس، حانه نفيه، معين شلف، شيري غولان، ياسمين باركوفيتش، أوريت حسون فلدر، شيفرا كورنفلد، ياعيل برتانا، ياعيل كرنك، يغال نزري، إيلي بيتل ودوف رابينوفيتش.

أود أن أعبر عن شكري وامتناني لجدي، يعقوب، الذي أضاء فكره الإنساني أقوالي.

Acknowledgements
The curator is grateful to Galit Eilat and the staff of the Israeli Center for Digital Art, Holon. My thanks to Eila Eitan.
Thanks to all the individuals who have assisted in the project in the last year and have contributed invaluable insights: Michal Heiman, Tal Yahas, Hannah Naveh, Maayan Shelef, Sari Golan, Yasmin Berkovitch, Orit Hasson Valder, Shifra Cornfeld, Yael Bartana, Yael Kanarek, Yigal Nizri, Eli Petel, and Dov Rabinovitch.

I wish to thank my grandfather, Jacob, for enlightening my words with his humane perception.

לתיאום סיורים בתערוכה 03-5568792 / ran@digitalartlab.org.il

במסגרת התערוכה יתקיימו שני כנסים בתאריכים:
22.04.09 , 24.02.09

התערוכה בתמיכת פרוטק אינטגרציה בע"מ

מילגה
החברה לבידור ובילוי (חולון) בע"מ
עיריית חולון
protechintegration art technologies

איסורי כלאיים / אוצר: דור גז / **14.2 - 2.5.09**
המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון / רח׳ ירמיהו 16, חולון
טל׳: 03-5568792

עריכת תוכן: ירון דוד / **תפישה גרפית ועיצוב:** גיא שגיא – שועל / **עיצוב גרפי:** נטע שושני
עריכה לשונית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי / **תרגום לערבית:** פייסל סוואלחה

تهجينات ممنوعة / تنسيق: دور غيز / **14.2 - 2.5.09**
المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية، حولون / شارع يرمياهو 16، حولون
هاتف: 03-5568792

تحرير النص: يرون دافيد / **تصميم غرافي وتنسيق:** غاي ساغي- شوعال / **تنسيق غرافي:** نيطع شوشاني / **تدقيق لغوي وترجمة للإنكليزية:** داريا كاسوفسكي / **الترجمة للعربية:** فيصل صوالحة

Forbidden Junctions / Curator: Dor Guez / 14.2-2.5.09
The Israeli Center for Digital Art, Holon / 16 Yirmiyahu St., Holon
tel: 03-5568792

Editing: Yaron David /**Concept and design:** Guy Saggee – Shual.com / **Graphic design:** Neta Shoshani
Text editing & English translation: Daria Kassovsky / **Arabic translation:** Faisal Sawalha

info@digitalartlab.org.il
www.digitalartlab.org.il